A Very Short Introduction

牛津通识读本

电影

Film

[英国] 迈克尔·伍德 / 著
康建兵 / 译

译林出版社

VISIT…

LANZAROTE Caliente.COM

A Very Short Introduction

牛 津 通 识 读 本

电影

Film

[英国] 迈克尔·伍德 / 著

康建兵 / 译

译林出版社

版权信息

书　　名　电影

作　　者　【英】迈克尔·伍德

译　　者　康建兵

责任编辑　许丹

出版发行　译林出版社

ISBN　978-7-5447-7654-7

关注我们的微博：@译林出版社

意见反馈：@你好小巴鱼

目录
CONTENTS

序言
前言
第一章 活动图像
第二章 信任影像
第三章 金钱本色
八十部电影环游世界
索引
注释

序言

吴冠平

我动笔写这篇序言的时候，卡梅隆编剧及监制的电影《阿丽塔：战斗天使》正在热映。动作捕捉技术、CG（计算机动画）技术创造出逼真的非人类世界。观众在影院中感受着真实，但没有人认为他们会亲历银幕上的世界。在人类的视觉感知与认知边界被不断刷新的数字时代，“电影”老派的样式似乎在受到挑战。我们质疑摄影术与真实世界的原始关系；我们也质疑在黑暗影院中与一群陌生人面对银幕共享故事的必要性；我们甚至还会质疑真人演出的必要性……然而观众的眼睛应该没错，看到和听到的都是真实甚至正确的，银幕为观众提供了背书。迈克尔·伍德用“依赖”这个词来解释电影媒介作用于观众的心理机制：“所有电影都依赖于视觉上的证据，以至一种非凡的程度”，“视觉上的证据就会使我们信服——我们把隐含的历史或虚构的世界组织在一起，并对结果感到满意”。或许《阿丽塔：战斗天使》是个极端的例子，对于大多数电影而言，现实世界真实存在的“印迹”被记录在从感光胶片到内存卡的介质上，经过排列组合后，成为连续的活动画面。“可以认为，在电影出现之前我们最重要的电影经验之一，就是坐在火车或汽车上看世界掠过。”这话大致包含了三层意义，其中两层很好理解，一是运动，二是不同部分的完整性。第三层意义常在我们不经意间“掠过”：完整性是如何建构的。之所以会“掠过”，是因为我们根本没有意识到不同的视觉场景在一种机制中被整合。伍德对此的精辟洞见是：“连续镜头”是电影会被保留下来的两种意义之一。也就是说，电影的连续镜头并不是世界的全部，而只是人类现实经验的不同部分，它们通过某种主观的机制形成了整体性的错觉。电影的本质是“弄假成真”。

> 所有关于运动乃至真实世界的知觉，就连续性而言都是虚幻的。大脑不断接收和理解外界刺激，将它们组合成看起来像是持续运动或静止世界的图像。可以说，现实由眼睛记录，由大脑组合［……］在有运动的地方，大脑不是看电影，而是制作电影；它集制片人、导演和电影院于一体。

数字时代对电影做的最极端的美学改造就是颠覆“连续镜头”的意

义。俄罗斯导演索科洛夫的《俄罗斯方舟》，美国导演迈克·菲吉斯的《时间密码》，中国导演毕赣的《路边野餐》和《地球的最后夜晚》，都试图用单个长镜头去实验在时间连续前提下，空间与人物可能建构的新的影像信任机制。而监控摄像头体现的则是另一个极端，它以不间断的时间连续性记录下发生的寻常事件。电影被置于一个奇妙的区间里，“范围从一个（几乎）无事发生的地方，到另一个（几乎）只有层出不穷的疯狂事件的地区。两者的区别并不在于现实，而在于电影制作者［的选择］”。

基于建立在视觉依赖和心理错觉基础上的文化信仰，迈克尔·伍德不仅仅把电影的制作与观看当作是一种艺术形式，也不仅仅当作一种娱乐形式，“让我们暂且把它称为一个机构：一项事业和一种文化仪式”。这个出发点非常重要。在一本关于电影的通识读本里，伍德首先阐明的是这个被技术操弄的心理常识，不管电影是纪录片、艺术装置、坚定的现实主义，或是充分的幻想，它都是被塑造、带有一定视角、被限定和设定的一个故事或一个命题。换句话说，电影是被看上去真实的图像在银幕上建构的意义系统，它不是世界的真实，而是有着真实面孔的意识形态符码。伍德把这看作是电影可以保留下来的两种意义之二。

由此，迈克尔·伍德在书中对“电影”这个“机构”的几乎所有重要问题都进行了要言不繁的讨论。我感兴趣的是，《电影》没有我们熟悉的“概论体”，即把对象大卸八块后进行属性和元素分析，而是把对象看作一个有机生命体，在动态的生长过程中——从电影“活动图像”的幼儿阶段，到“信任影像”的青年时代，最后是“金钱本色”的盛年——去发现它的本性、风格、气质和关系。这样的论述结构，既打破了传统史观的时间神话，同时又分寸得当地把电影发展的独特性与偶然性，按照一种近似生长的过程进行了描述。电影诞生之初，卢米埃尔兄弟的系列生活纪录片和梅里爱的科幻魔术片，代表了人类对电影这一新媒介不同方向的认知。在以往的电影史讲述中，他们被区分为不同电影观念、不同电影类型而各自阐释。但伍德显然还有新的发现，他分析了早期电影史上那部著名的坍塌的墙重新立起的倒放短片后指出，墙的存在是真正的纪实，拆墙的动作在现场被记录下来，这些真实的画面在没有被倒放之前都是现实的。而当倒放发生时，墙立了起来也是事实，只是换了一个次序或方向，但我们所看到的立刻就显得不可能又十分真实了。继而，他分析道：

> 所有的电影都处于现实主义和魔幻现实主义之间，于此，现实主义不是对现实的忠诚，而是对这种忠诚的坚定不移的模仿；而魔幻现实主义是依照自己的方式，让最不可能的事呈现真实的

状态。这样一来，我们就很容易地把《北方的纳努克》（1922）和《阿凡达》（2009）视为同一种表现方式，甚至认为这两部电影都是两种主义的适度的结合。

不仅如此，伍德在对《工厂大门》的分析中，敏感地发现这部短片在看似杂乱无序的纪实外观下，有着明显的构图痕迹，而那几个没遵守路线的骑车男子和一条在前景中进进出出的狗赋予了这个场景以真实性。在电影的婴幼阶段，现实主义已经在孕育它的两面性。这样机巧的观察，在《电影》中还有很多处。比如，在谈电影的“活动图像”阶段时，迈克尔·伍德自然而然地把动画片纳入讨论的视野，认为运动本身是让动画片“赋予无生命的事物以生命，或赋予有生命的事物以不同形式的生命”的内在驱动力。

在渐趋成熟的“信任影像”阶段，电影开始深入参与社会政治生活。信任的影像不仅仅是指电影语言体系本身的完整性，更重要的是指电影在与社会政治生活的互动中发挥的独特作用。在这个阶段，迈克尔·伍德重点讨论了明星制、作者论、纪录电影和实验电影。如果说，“活动图像”阶段的电影是在培养观众的个体心理感知习惯，那么，在“信任影像”阶段，电影要完成的是社会文化表达的真实感。明星的重要是因为他们演出了对我们来说很重要的方方面面；在仅保证是真实的再现的承诺中，我们看到了“几乎没有界限”的纪录片是如何从一种概念领域到另一种概念领域的。伍德再次强调了他所坚持的观点：在电影中，只有事物的复制品，而没有对真实的复制。接下来是对实验电影的讨论，伍德在维尔托夫《持摄影机的人》中看到了有关电影制作的自反式隐喻，并且“当我们说电影让世界活动起来时，我们的意思不仅仅是说电影把运动表现为运动，而是电影把世界从放缓或停滞中拯救出来［……］每一个定格画面都可以获得未定格的生命，只要它有其他的画面陪伴”。在作者论的讨论中，伍德对小津安二郎电影的分析使作者论最富于艺术和情感的那部分凸显出来：“小津安二郎电影中的那些人物都知道他们本可以更快乐。他们接受他们所拥有的，但也不会忽视他们可能会拥有的，这就是为什么我们只能观看这些影片，而不是生活在其中。”如何判断导演作者？技术掌握？个性风格？内在意义？其实不就是无法“生活在其中”的距离感吗？

在“金钱本色”阶段，伍德讨论了电影的产业、观众和类型。显然，伍德不是一个“艺术至上”主义者，“娱乐不需要从自身中被拯救出来成为艺术，并且将其视为艺术也并不是什么好事”。接着，他在观众和电影院的讨论中再次为电影的大众流行文化特质给出自己笃定的信仰。电影在电视出现之前，曾经教会人们如何有趣地生活，并且一

直到今天，电影院也可以被描述为“一间做梦孩童的卧室和一座遗失的博物馆的结合体”。而我最感兴趣的是伍德虚构的准类型——“老朋友”。每个人都有自己的“老朋友”，我们无须去争辩这些电影是否伟大，只是说我们不能没有它们。在伍德看来，这种挥之不去的，有些伤感的喜爱之情，是任何类型都需要的。共享某种记忆的人越多，承载那种记忆的类型便越有生命力。在很大程度上，类型电影支撑着电影产业，而电影观众通过共享最大公约数的记忆，成为不同类型电影的迷影者。

最后，电影会死亡吗？和今天所有关于电影知识的讨论一样，对于活动影像的不同认知带来了不同角度的死亡预言，技术的、美学的、观看的、传播的……至少在今天看来，各类活动影像的生产依然活跃，为什么？写到这，我想起伍德在文中提到的文森特·明奈利执导的《篷车队》中的那个开场。弗雷德·阿斯泰尔饰演的过气歌手乘火车来到纽约，他出站时看到一群记者，误以为他们是在等自己。当发现不是后，他径直穿过站台，走出车站。他走路的样子并不活泼，也不愉快，却很轻松，也很潇洒。阿斯泰尔唱着歌，创造着一种没有舞蹈的音乐节拍。“也许我们在现实生活中也可以看到这样的走路方式。但这时我们会觉得生活就像电影一样［……］旅人阿斯泰尔变成了歌/舞者阿斯泰尔——用帕诺夫斯基的话说，他是一个被赋予了不同形式生命的生命——而他仅仅通过迈开或者放松步伐就完成这一转变。”或许，只要我们还有希望看到现实生活另外一重生命的欲望，电影便会在场。

最后我要说的是，迈克尔·伍德在书中非常精辟地引用了具有代表性的电影研究文献，这些经典电影研究文献，为那些想进一步探秘电影的读者提供了宝贵的路标。而英文版后附的深度阅读材料对电影专业的学生和学者而言，也是绝好的福利。

前言

我想为本书的两种缺席致歉。首先，本书没有覆盖我喜爱的所有电影、导演、编剧、故事、思想和事实，因为我一直想把篇幅留给其他话题。当然，这种选择的实际理由是，生命短促，“牛津通识读本”同样简明。无奈之举，谨表歉意。

书中所列举的电影大部分来自欧洲、北美和日本。这些地方是我最了解的电影的家园，也是我待过最久的地方。这样做可以保障我的描述以及思想的一致性。但现在几乎每个国家都在制作电影，于是这种策略的局限性就暴露出来，即我所认为的第二种更大的缺席。或者说部分是这样，因为我并未看完所有来自这三个地方的电影。这种缺席在于，在所有电影、导演、编剧、故事、思想、事实以及无疑还有其他许多因素中，有我不知道或没有想到的。其中一些因素可能至关重要，如果我之前能够把它们考虑进去的话，可能会改变我对电影的整个看法。我依原则将它们遗漏。但如本书的主题之一所示，不见之实可知，不知之实却不可见。

当然，对电影世界进行概述或总结是不可能的，我也没有尝试过。但我希望能够对这一媒介的变化及经由它发生的事发问，对将曾经的奇迹视为理所当然是什么感觉发问，这个曾经的奇迹即拥有生命自身运动的活动图像。我们一定看到了什么。

第一章 活动图像

静止的水流

一个男子站在乡村墓地。他静立于墓前，一切都未移动；没有飞鸟，世界静止。但此人身处一部电影中，我们之前看到他在走动，当他的冥想和回忆结束时，他还会走动。这部电影是约翰·福特导演的《青年林肯》（1939）。这个人是亨利·方达，他饰演的是林肯，徘徊在安·拉特利奇墓前的忧伤的林肯。

你喜欢这个镜头和它的取景，于是你暂停电影。现在它看起来感觉完全不同了。怎么会呢？一个静止画面跟一个没有运动的电影场景之间有什么不同？你再播放，然后再暂停。是的，完全不同。然后你意识到，图像后有一条河，这条河在电影中是流动的，一些冰块在漆黑的水面上漂流着。在静止画面中，它甚至不像一条河，而像一块布，不推理一下你都无法肯定这是一条河。



图1　静止的水流

长久以来，世界各地的电影制片公司都不会选用电影中的真实图像来推广他们的产品，而是习惯于通过宣传照片来进行广告宣传：静止演员的定妆照，通常摆出一副看上去像是在电影场景中的模样，而且还经常为没有出现在任何电影中的场景摆拍。大型的电影海报并不展示照片，而是展现来自商业画界的夸张图片，即色彩鲜艳、风格华丽的图像。这两种做法都表明，电影中的一个画面并不适合做它的宣传手段。之前不能够，现在也不能。电影的一帧画面并不是电影的一部分，除非它将这帧画面运用到电影设计中。在电影之外，它什么都不是，甚至都不是照片。如果《青年林肯》中没有别的运动，那么河水在流动；如果河水都未流动，那它就不是电影了。

但它并没有运动，伽利略都不会这么说。电影正是由那些什么都不是的静止图像构成，这些图像在以每秒24帧（曾经是每秒18帧）的精准速度投射出来之前，它们什么都不是。之后我们在画面中看到真正的河流，不是在被扮演的亚伯拉罕·林肯背后，而是在真实的亨利·方达背后。不仅如此——我们不仅在没有运动的地方看到了运动，同时也没有看出，或者我们的头脑巧妙地使我们避而不见，一帧帧画面之间快速闪过的黑暗。玛丽·安·多恩说道："这种时间连贯性"，即银幕上所谓的"真实时间"，"实际上自始至终都有一种缺席，也就是表现为两帧画面分离时丢失的时间。在电影放映的过程中，几乎在占电影片长40%的时间里观众都坐在未被察觉的黑暗中"。

我不确定的是，对大多数电影的大部分观众而言，对光和运动的体验是否真的会被任何的缺席所困扰。我们看到的是：运动。直到1895年，这种效果才变得对我们完全可用，那时我们刚学会把内燃机装在马车上驱动其向前行驶。不久之后，我们又学会了如何让飞机依靠自身动力停在空中。尽管如此，在看电影时想起电影的实际构成还是非常有趣。同样值得记住的是，所有关于运动乃至真实世界的知觉，就连续性而言都是虚幻的。大脑不断接收和理解外界刺激，将它们组合成看起来像是持续运动或静止世界的图像。可以说，现实由眼睛记录，由大脑组合。"每一次眼球运动都给视网膜提供一部分视觉场景的'快照'，但大脑必须将这些静止的画面放在一起，以创造一个连续的世界的幻觉。就连神经学家也不太清楚这个复杂的过程是如何运作的。"在有运动的地方，大脑不是看电影，而是制作电影；它集制片人、导演和电影院于一体。



图2　黑暗中的光

电影捕捉并制造运动，它们通过我刚刚描述的魔法来实现：速度和光的混合。即便我们了解了它如何运作，并称之为技术，但魔法仍然是魔法。静者恒静，同时也在动。但我们必须提醒自己，我们所看到的幻象（illusion）并不是这一词语最常用的含义，即“通过制造假象以欺骗或迷惑之物”（《牛津英语词典》）。电影给人的印象可能与假象完全相反。我们真的看到了运动，并且运动往往是真实的。在一个著名的电影场景中，假设当时我们在法国的一个火车站，我们也会看到火车，摄影机并没有撒谎。然而，当我们看那部早期电影时，即卢米埃尔兄弟的《火车进站》（1895），我们在银幕上看到的不仅仅是技术。这是一种技术的结果，它使得我们能够弥补缺席的运动，并且忽略迅速过渡的空白。如果有什么困扰着我们，困扰我们的是对事态的了解，而非与之对立的画面——无形的现实纠缠着可见且往往极其令人可信的重影世界。“你要相信谁，是我，还是你自己的眼睛？”这是《鸭羹》（1933）中奇科·马克斯对玛格丽特·杜蒙的提问，是早期电影理论的一个伟大时刻。我将在本章的后面再讲。我们不得不相信自己的眼睛，我们真的没有选择。但有时候我们还不得不相信其他中介。

未被察觉的黑暗以及一种既存在又不存在的运动这一观点既富诱惑力又缺乏连贯性。在约瑟夫和巴巴拉·安德森的一篇著名的文章中，这一主题有一个有趣的哲学上的滑坡。文章认为电影中的运动既是真实的，又不是真实的。他们写道：“就视觉系统而言，电影中的运动是真实的运动。”接着又说道：“我们知道，一部电影的单个画面并不是真的在运动，因此我们对运动的感知是一种错觉。”我们看到一件事，知道的是另一件事。然而，似乎只有我们自相矛盾时，我们才可

以谈论这个事实。不是说图像的运动看起来是真实的，而是说它是一种错觉。就我们的直接知觉系统而言，它是真实的；它只是在分析下会分解成静止的画面。可以说，这是以不同的速度观看的问题。

什么是电影？“film”是什么？如果你拿起这本书，哪怕只是瞥它一眼，你的脑中便会浮现一些特定的含义，而非其他。例如，你可能不会想到白内障，或一般地说，用《韦氏词典》里的话说，不会想到“薄的皮肤”，一种“霾”或“薄雾”，或是在英国被称为“保鲜膜”的透明包装材料。对这些东西中任意一种的简短介绍都可能会成为一本好书，但它几乎肯定不是你所期待的。我想，你也不会马上想到另一本词典所说的，“任何物质的极薄的表膜或薄片”。虽然有一种这样的薄片，一种可以接收和存储活动图像的涂层材料，它的确使我们更接近我们的目标。

“film”就是一卷这样的材料，可以通过投影机播放，在银幕上投射出活动的图像，或是运动的图像。当然，“film”也指代银幕上的投影，以及制作这些图像的艺术和工业。正是在这个意义上，我们理解了诸如“电影明星”“影迷”或“影评人”等词语，虽然这里的意思既有广义的，也有狭义的。电影明星通常不出演纪录片或家庭电影，影迷喜欢把演员跟他们虚构的角色混为一谈。如果没有特别指明，电影通常被视为具有一定长度的故事片，将虚构人物的故事娓娓道来。它也被看作是戏剧或小说的表亲，并提供给公众消费。学者们告诉我们，从统计数据上看，这些作品与大部分已制作完成或正在制作的电影关系都不太亲密，但这种用法仍然存在，而且完全可以理解。

以下是《牛津英语词典》中的两个释义：

> 故事、戏剧、情节、事件等的电影摄影术的表现形式；电影院的表演；（复数）电影院，“图片”。
>
> 被认为是一种艺术形式的电影制作。

我想扩大电影制作的概念，以及与之相伴的观影活动。总的来说，这些行为所构成的不仅仅是一种艺术形式，也不仅仅是一种娱乐形式。让我们暂且把它称为一个机构：一项事业和一种文化仪式，转动或卷动着成为一体。

在本书中，我还会考虑电影更深一层的意义：电影作为一组连续镜头（footage），作为一组任何形式的活动图像，不管它是真实的还是想象的，不论它的时长是短是长，由谁或无论什么电影技术制作——也就是说，甚至“连续镜头”这个词语的空间维度也已经消失了。

电影主要或基本的用法并不是我想讨论的主要对象，不管这个词语是否可能还有别的丰富含义，我希望读者认为它总是意味着连续镜头。正如霍利斯·弗兰普顿所说："电影由连续镜头组成，而非整个世界。"就此而言，电影仅仅是储存和展示运动，并因此而被珍视（或被憎恨，或被禁止）。卢米埃尔兄弟的电影当然满足这一标准，乔治·梅里爱的电影也是如此。在两者之间，他们开始界定电影。然而，新闻短片也是如此。此外，还包括曾制作的每一部故事片、所有的纪录片、一切涉及电影的装置艺术、全部的监控记录、所有的音乐视频、电视上播放的全部的电影片段、所有未现场直播的电视节目、每一段婴儿初次微笑的业余短片，以及用手机拍摄并以电子邮件发给世界的所有政治示威游行或骚乱的片段。不管这些连续镜头记录的过去或近前或久远，它们依然鲜活并富有动感。尽管它们表现的时间和地方（通常）不会被观看者立即看到，但就其拍摄内容制造的效果而言，往往极其真实。我们与作为连续镜头的电影的关系，是我们与电影作为电影的关系的一部分。

我们中的大多数人在某一时刻肯定因银幕上的活动图像而感到震惊过。即使是那些看起来相当粗糙的老设备，也能够令我们折服。记得在20世纪80年代的某个时候我在看D. W. 格里菲斯导演的电影《赖婚》（1920）。这部电影是在纽约的一家电影院放映的，在大部分时间里，观众们都咯咯地笑着。的确，大多数时候，这部电影都像来自其他星球的夸张可笑的情节剧，例如，像是来自19世纪中期的舞台。当丽莲·吉许被困在一大块浮冰上，直直漂向一道巨大的瀑布时，大家都沉默了。在对丽莲的营救似乎比最后可能的一分钟还要晚的时候才开始时，我身后那个原先不屑一顾的观众，如释重负地嘟哝道："全能的主啊。"

在电影中，一切都不会死去——甚至连死尸都会移动，显而易见，他们被装在棺材里抬着，或者被多个角度跟踪拍摄。弗吉尼亚·伍尔夫很久前就说过，在电影中，"当我们不涉身其中时，我们得以窥见生活的本来面目"。当然，我们并没有完全看到生活的本来面目，但我们所看到的看起来当然是逼真的，它比任何表现都更生动。事实上，确切说电影并不是一种表现，而是一种印迹。这就是我们没有涉身其中似乎很奇怪也几乎不可能的原因。

电影和连续镜头这些术语在物质意义上正逐渐过时，在提及移动电话时使用它们，我已经误用了。数码相机里没有片盘，也没有任何可用长度测量的东西。但从更大的意义上说，我认为这些术语不太可能消失。如果它们真的消失了，我们将为它们曾经的命名之物找到别的名称：一组排列好的活动图像，以及几乎不可排列的活动图像的段

落。在这方面，底片材料（stock）和连续镜头之间的区别——或者它们在将来所对应的任何元素之间的区别——是有用的。底片材料是拍摄了电影（作为可投射的对象）的胶片（在物质意义上）。连续镜头是我们可以观看的电影。

电影和摄影

毫无疑问，电影是摄影，或是摄影的一种形式。电影和摄影共同的技术起源很重要，也是电影作为媒介的权威和吸引力的源泉。或者确切地说，我们在这个起源的基础上所形成的一套思想，便是这个权威和吸引力的源泉。

这些思想均包含这样一种观念，即照片将不可避免地揭示一些关于真实的东西，就好像每个场景都可以像犯罪现场一样被解读。瓦尔特·本雅明告诉我们，当我们看照片时，“看照片的人感到有一种不可抗拒的冲动去寻找……偶发事件的微小火花……有了这火花可以说真实就灼伤了照片中的人”。我们有一种“难以抑制的欲望”想要了解照片中的人，了解他们在摄影师拍摄之前和之后的真实生活。甚至当照相机的目标是艺术时，它也绕过了艺术的概念，并向我们展示本雅明所说的“视觉无意识”。本雅明指的是停止运动可以为我们展示的所有细节——迈布里奇证实了一匹奔跑的马在某一瞬间四脚会同时离地——还有那些没有人想要展示或发现的面部表情的微小细节、早期的皱纹、模糊难辨的鬼脸、眼睛背后的恐惧，“蛰居于最微小事物中的视觉世界的相貌，富有意义却又隐秘得足以在白日梦中找到藏身之所”。“摄影是纯粹的偶然，别无其他，”罗兰·巴特说，“就像照片总是带着它自身的指示物。”它是“一种化学的揭示”。斯坦利·卡维尔提醒我们，一部电影总是关于某样事物的电影：即便布景是假的，那也是真实的假布景。这并不是说摄影机不能撒谎，而是说它不能视而不见。安德烈·巴赞指出：“摄影和电影是一种发现，从本质上讲，它们彻底满足了我们对现实主义的痴迷。”

这些话都带有强烈的强调语气，而且可能看起来有些被蒙骗了，或被替换了。照片不能保证它们展示事物的真实，因为它们是由机器用光描记的，而不是人用墨水或颜料手工画的。的确，照相机可以捕捉到任何其他仪器都无法捕捉到的偶发情况，但这并不是说它捕捉到的一切都是意外——想想那些被自然拍下的瞬间，最后证明都是事先精心安排的。也不是说照片总是带着它的指示物，只是它可能如此。指示物可以伪造：我有一张维多利亚女王和麦金莱总统一起喝茶的照

片，而维多利亚女王从未见过麦金莱总统。本雅明认为，照相机经常能看到我们看不到的东西，这是对的。这就是为什么我们的亲人在老照片上的表情是如此的真情流露和（有时候）感人。然而，照片即是人/物的图片，这一提示的意义微不足道。当然，如果维多利亚女王不存在，我们就不会有她的照片，但也不会有任何关于女王的绘画。我不确定一张维多利亚女王蜡像的照片除了蜡像之外还会告诉我们什么。最后，说摄影和电影满足了我们对现实主义的痴迷不可能是对的，因为没有什么满足得了这种痴迷，如果我们有的话。

如果我看到我的朋友或家人的照片（数码的或模拟的），我立刻就能认出他们。如果看到他们在某个地点，我会把照片当作他们出现在彼处的证据。同理，假设我正在抢劫银行，被监视器拍下，那么我不会期望法官对基于摄像记录的辩护有任何同情。实际上，本雅明和巴特向我们描述的，以及卡维尔和巴赞在很大程度上所依赖的，不是摄影与世界真实或原始的关系，而是我们对这一关系的强烈而明确的感觉。我不认为在自己的关注上这些作者都在自欺欺人，但他们允许自己被如此解读。例如，巴赞写到“我们毫无保留地相信摄影的非理性力量”，这是一种文化信仰，甚至是一种毫无保留的信仰，它与接受不可避免的事实不同，但我们可能不会立刻作出区分。这种力量和信念可能源于我们对技术的了解，即源于照片可以描绘世界而不是表现世界这一事实。但在很多时候，也许是大多数情况下，它必须来自我们在图像中所发现的惊人的相似性。

照片的真实效果差不多已非常到位，这是人类所能达到的最好效果。这一定就是巴赞所说的对现实主义的痴迷，但痴迷的不是真实，而是对真实的复制，这也就是亚里士多德所说的“摹仿”（mimesis）。在被认为是通俗易懂的《诗学》（*Poetics*）中，最令人好奇的问题之一是我们由摹仿获得的乐趣，亚里士多德认为，这是一种原始本能，一种普遍的快乐。

> 在实际的经验中我们可以证明这一点。尽管我们在生活中讨厌看到某些实物，比如低贱的动物和尸体，但当我们观看此类物体的极其逼真的复制品时，却会产生一种快感。

亚里士多德会多么喜爱电影，尤其是恐怖片！的确，他自己很快悟透，并告诉我们，一切的关键在于我们喜欢学习，但一闪而过的纯粹且并无启发意义的快乐却确定无疑。我们渴望更加细致地复制真实的世界，这似乎确实不可阻挡，它一定来自摹仿本身带来的乐趣。

在非常早期的电影《暴风雨》（1908）中，这种乐趣和这些问题被完美地演绎出来。这部电影的导演是珀西·斯托（1876——

1919），斯托在1901年到1916年间拍摄了250多部短片。普洛斯佩罗的化妆和表演比较夸张，他在一个明显是用纸板做成的洞穴里放烟花。摄影机总是捕捉到指示物的论点在这里没有起到任何作用，或者暂时还没有。我们只是希望自己没有看到那么多真实的纸板。然而随后透过纸板，我们看到了大海。真正的大海。也就是说被拍摄的真实的大海，或者至少是拍摄下来的真实的水（毫无疑问，这个场景是在摄影棚的水箱里拍摄的）。黑色的波浪向我们卷来，上面翻腾着泡沫，这一运动着的自然世界的片段就像我们可能看到的那样令人信服，且因为这一场景是我们透过作为假岩石的真纸板看到的，这一切更惊人了。究竟是怎么回事？



图3　真实的伪造

首先，尽管大海看起来非常真实，但我们并不感到困惑。我们知道这是一部电影，我们不会担心被海水弄湿，因为据说卢米埃尔兄弟的《火车进站》的第一批观众都害怕被火车碾压。其次，我们不认为被拍下的这片大海实际上是以一定速度投射出来的一系列静止的照片，而且我也建议不能这么认为。那不是我们所看到的。它只是一幅图像，但它是活动物体的活动图像。如果我们看到了大海，我们会说它是大海。如果我们从未见过大海，那么，就像亚里士多德在一个类似例子中所说的那样，“这种快感将不在于摹仿，而在于摹仿的实行……或是其他此类原因”。不，不会的。这种快感将源于我们在银幕上看到的东西，看起来就像未知大海这一纯粹真实的事物。如果亚里士多德愿意以这种极其漫不经心的态度（“或是其他此类原因”）放

弃他关于摹仿的整个论证，那么我们知道自己或许正处于一个非常有趣和困难的概念之邦。

你要相信谁？

现在是回到《鸭羹》中我所谓的早期电影理论实例的时候了，我们知道这部电影一定是危险的，因为墨索里尼曾费尽心思禁映过它。影片不可思议的情节随着窃取存放在保险柜里的一些计划书而发展，只有玛格丽特·杜蒙有保险柜的密码。奇科说话带着意大利口音，他把爱说俏皮话的格劳乔锁在他卧室的橱柜里，然后我们听到被锁着的格劳乔在抱怨，在橱柜里猛烈地敲打着门（“让我出去，或者扔本杂志给我”，“我的律师一从律师学校毕业，我就去见他谈谈此事”）；我们看到奇科伪装成格劳乔（白色长睡衣、睡帽、胡须、眼镜、雪茄），朝玛格丽特的房间快步走去。玛格丽特见到奇科并不感到意外，但她惊讶于奇科的口音，问他为什么那样说话。奇科说他有一天会去意大利，所以他在练习意大利语。玛格丽特走开去找保险柜的密码，这时一直沉默的哈勃也走进玛格丽特的房间，而且他也伪装成了格劳乔——与奇科的打扮一模一样。于是，奇科迅速钻到床底。玛格丽特毫不知情，将一张纸条递给哈勃，上面写着保险柜的密码，然后他们继续说话。哈勃模仿格劳乔的各种表情，但他没有（很显然，因为他是沉默的哈勃）说话。他捏了捏藏在睡衣里的喇叭，发出嘎嘎声，玛格丽特以为他的声音有点沙哑，想着他是否想要喝水。她转身走开，这时哈勃瞧见奇科躲在床底下。玛格丽特端着水回来后，哈勃迅速离开房间。玛格丽特开始脱下她的睡衣，突然她惊讶地意识到奇科仍在房里——我们看到他从他躲藏的地方冒出来。她刚才不是看见奇科走了吗？奇科说他没走，玛格丽特说：“但我亲眼看见你走了。”奇科说：“那么，你要相信谁，是我，还是你自己的眼睛？”

对奇科而言，这个问题是一个反问，当然，在某种意义上，奇科说得没错。他并没有离开玛格丽特的房间。奇科和任何人一样知道玛格丽特相信自己的眼睛，只是她做得不太好。玛格丽特把奇科和哈勃都当成格劳乔。当她相信自己的耳朵时，她做得稍微好些，因为她马上就能识别奇科的口音。但是，接着她很快就失误相信了奇科，或者说相信了奇科那些不合情理的话。然后，由于她没有听出哈勃的沉默，没能区分出喇叭声和咳嗽声，于是在听觉上又失误了。

然而，奇科声称他没有离开房间，尽管这是真的，却并不全对。奇科躲在床底下，离开了玛格丽特的视线。否则，玛格丽特不会想到

她看到他走了。换句话说，其实玛格丽特看到哈勃离开了房间，她以为那是她当成格劳乔的奇科。更重要的是，玛格丽特的眼睛并没有欺骗她，是那两兄弟的伪装骗了她。视觉上相似的完整性也有一些非常奇怪的地方。就好像他俩是一个人，或者好像想要成为格劳乔·马克斯只需一副装扮：胡须、雪茄、眼镜、睡衣、睡帽，外加几分走路的样子。从这个意义上讲，或许连格劳乔本人也是对格劳乔的模仿。

我们知道有三个格劳乔，因为我们看到他们中的两个做了伪装；但紧接着我们又相信了自己的眼睛。在这种情况下，即使做了伪装后我们的眼睛接受了伪装的相似之处，它们还是会告诉我们这就是伪装。然而，玛格丽特·杜蒙缺乏这一信息。虽然我们嘲笑她的轻信，但我们可能会停下来思考一下，甚至这个荒谬国家的首相都可以被人甚至是被两个人伪装，那么，我们所处的究竟是怎样的世界？或许，这只是一部马克斯兄弟的电影，但玛格丽特·杜蒙无法怀疑是这场闹剧的重要部分，并且马克斯兄弟似乎就应该出现在这里。事实上，也许只有被困在马克斯兄弟电影里的人，才可能无法区分格劳乔语速飞快的纽约俚语与奇科夸张的意大利口音，也无法将这两者跟哈勃的沉默区分开，而我们对此却游刃有余。

所以，玛格丽特·杜蒙应该相信谁？她的眼睛没有错，但她依照眼睛所见，得出了错误的推断。然而，她却不能相信她眼前的人，因为他所说的事实只是一个大谎言的一小部分而已：他不是他应该是的那个人。

我们要相信谁，或者我们要相信什么？当然，我们要相信所有人，相信一切。我们不能对我们看到的视而不见，不能对我们听到的充耳不闻。问题在于，除此之外我们还要做什么。所有电影都依赖于视觉上的证据，以至一种非凡的程度。我用“依赖”这个词，意思是以这一媒介特有的方式来使用。有时，这种视觉上的证据似乎无可辩驳，借用帕特里夏·奥夫德海德的一个有用的说法，它为我们提供了“一个承诺……我们将看到和听到的，是真实和正确的”，这就是纪录片和新闻短片的工作方式。诚然，承诺不是证据，但没有十全十美。通常，一旦我们做了一系列的补充性关联，视觉上的证据就会使我们信服——我们把隐含的历史或虚构的世界组织在一起，并对结果感到满意。有时候，一如希区柯克的电影中所常见的，显而易见的证据只会欺骗我们。如果我们正在看《西北偏北》（1959），我们会看到一个男子抱着一个死去的人，这个男子的手里拿着一把刀。每个人都会认为，这个活着的人杀死了死去的人，而电影中的几乎每个人都是这么认为的。我们要相信谁？是加里·格兰特，还是我们自己的眼睛？在很多时候，当电影这一媒介达到了它最有趣的效果时，我们的

所见/所听与我们所相信之间的紧张对话，将构造起整个作品，强烈地强调相信我们的眼睛和耳朵的纯粹诱惑——我认为这是对这一媒介至关重要的一种诱惑，它在电影院里的效果比在任何地方都要强大。

毫无疑问，我们不能仅仅通过“看”去判断一杯牛奶是否有毒。然而，这却是希区柯克的《深闺疑云》（1941）中的把戏和潜伏心理的一部分，在这部电影中，我们几乎相信“看”有这样的效果。这就是为什么当加里·格兰特，这个扮演外貌可疑之人的行家，端着玻璃杯走进琼·芳登的卧室时，我们屏气凝神，紧紧地盯着托盘上的这个玻璃杯。更确切地讲，我们自身有一种奇怪的冲动，姑且称之为对视觉的偏爱，好似它是一位朋友或亲戚，我们希望它能出色发挥，它却能力不足。这种冲动因希区柯克深谙观众心理而加重，他把一个灯泡放在牛奶里，发光的牛奶仿佛在述说一个关键的事实：这杯牛奶就是有毒！

这些视觉游戏（在认知领域中的担忧和冒险）的一个重要方面是，我们通常不会以任何惯常的方式去说我们确实相信自己的眼睛。我们只是说我们不能相信这些，即便如此，也并不意味着我们遮蔽了所见的事实。当我们说“这不可能是发生在我身上”时，我们也是这么做的。我们这么说，是因为它是事实，并且因为我们希望它不是事实。所有这一切都表明，在特定情境下，尤指电影创造和利用的情境中，看见是无法被反驳的，只能被其他故事语境化并得到补充。

影史速谈

本书不是一部电影史，甚至连电影史的速成本都不算。明确时间定位总是好事。这样做，情况会完全不同。假设我们并未学会如何放映，而只会录制活动影像会怎样？或者永远无法超越越来越精巧的西洋镜，每次依然只可供一位观众欣赏？再假设，我们学会了怎样为多人放映，但此娱乐却无法冲破露天市场或杂耍表演的局限而流行起来？或者放映目的不是全作娱乐，而换作科学研究和艺术研究？再设想，投影设备只供家庭使用，而不是用来为大众放映，也就是说，万一电视设备的发明竟早于电影院的发明呢？

我提到这些可能性，不是说历史可以选择，而是指出任一真实历史的独特性和偶然性。这就是为何漫长的电影萌芽期如此吸引人的部分原因。自古以来——大约在耶稣诞生时，在埃及和罗马就有了实验——人们热衷于制作和观看活动图像。到了19世纪，世界上满是各种发明，它们的名字听起来就像是一柜子奇珍异宝：活动幻镜、手控小

剧院、快速视镜、旋转彩光板、反转投射镜。艾蒂安——朱尔·马雷和埃德沃德·迈布里奇对运动的研究尤其重要，引人入胜。他们认为，高度精于停止运动是开启可信活动图像的必要前奏，这一想法确乎有些令人晕眩。即使到现在，你只有迅速翻动一本古旧的手翻书（或者如今为儿童制作的动画书）的书页，才能获得早期电影的感觉。1987年，阿勒尼·克罗齐写了一本关于弗雷德·阿斯泰尔和金杰·罗杰斯的好书，右边书页的最上角设计了小图片框。当你轻轻翻阅书页，会看到这对著名演员竟然在跳舞。这本书中的很多剧照使得我们能更好地了解阿斯泰尔和罗杰斯的真实面貌，而手翻小动画虽稍显笨拙，却似乎更让读者沉浸于他俩主演的歌舞电影里。

尽管如此，直到1895年12月的某一天，当奥古斯特·卢米埃尔和路易斯·卢米埃尔第一次公开展示他们的电影机所能做到的事情时，也就是当他们把拍摄在胶片上的内容以电影的方式放映时，这些基本要素才明显地融合在一起。实际上，第一部为买票观众放映的电影，是一个关于两名拳击手在麦迪逊广场花园比赛的四分钟的片段，这件事发生在同年5月。然而，卢米埃尔的放映更先进，他们展映了十部作品，其中有几部值得我们简要回顾，尤其是最有名的第一部。

这就是《工厂大门》，在英语中通常称为《离开工厂》。一家工厂的大门打开，一群工人，主要是女性，走了出来，她们先是朝着固定的摄影机走来，接着朝右边或左边走。更准确地说，因为在这个明显的原始画面中已经有了大量构图，当女工们向我们走来时，她们在一拨拨人群中交错行走，一开始在右边的往左边走，而左边的往右边走。川流的行人像海浪或河流一样规律，但也有例外。人群中不是每个人都遵循这一显著模式。几个骑自行车的男子似乎只管走他们自己的路，一条狗在前景中进进出出。短片的效果是惊人的。乍一看，这完全是一群杂乱无序的人，再细看一眼，人群变得井然有序，你不知道是该相信这种偶然事件本身就有秩序——人们的确根据走路习惯离开工厂——还是该相信是摄影机把秩序赋予了这个场景。现在看来，这一切似乎十分的笨拙和老套，但它曾经一定看起来非常真实，真实的人离开一家真实的工厂，还有真实的狗和真实的自行车。任一事物的真实都不可否认，除了在照片中，没有人看到过像这样真实的表现，而且这些人都在走动。当然，这种对真实的表现非照片可比。就像影子或指纹一样，它是一种印迹，一种光的残余聚集。但现实本身无论是在行动中被捕捉到的，还是在镜头里被创造出来的，其结果都显示出一种不同寻常的模式和随机性的组合，以及人流和狗的组合。

《水浇园丁》则很不一样，这是一部简短的喜剧。《水浇园丁》没有像表现工人离开工厂的那部短片有影响，部分原因在于，《工厂

大门》首次呈现了看上去不可否认的活动着的现实片段，没有什么可以比得上它的影响力；另外一部分原因在于，《水浇园丁》的整个情节感觉像是策划的，而且它的片名（“浇水的人被水浇”）宣告了某种寓言。园丁在围墙内安静地用软管给花圃浇水。一个小男孩蹑手蹑脚地走到他身后，踩在软管上，阻断了水流。纳闷的园丁低头检查水管口，盯着它，仿佛这样的检查可以告诉他问题所在。小男孩缩回脚，园丁被喷了一脸的水。园丁追赶小孩，抓住他，打他的屁股（不是很有说服力），然后把他赶走。园丁继续浇水，花园又恢复了平静。我看不出这个片段有何寓意，但它有一个框架和一种反讽。换句话说，《工厂大门》仅仅是摄录生活，而《水浇园丁》却是对故事的一次探索。

总的来说，这些电影勾勒出许多活动图像的前景。当没有发生任何事情时，也没有故事时——换句话说，当发生的事只是日常之事时，他们会捕捉（或希望，或假装捕捉）真实的样子。他们会挑选一些特定的时刻，等待一些不寻常的事情发生，一个笑话、一场死亡、一次不忠、一桩历史事件。我们可以认为监控摄像头恰好实现了这两种功能。即使无人抢劫，也需要监视和记录所有的空白时间，这样当有人抢劫时，监控摄像头才能保证处于工作状态。如果摄像机只是在犯罪发生时才打开，这将是一种可怕的发明，一种神谕，而不是对现实的记录。但如果摄像机只拍摄寻常事物，也显得有些陌生，就像安迪·沃霍尔的《沉睡》（1963）或《帝国大厦》（1964）等电影所寻求的陌生感。因为这是我们的信念（我们的迷信）——即便是普通事物有时也会被某件事所救赎。我们可以想象电影被置于一个区间，范围从一个（几乎）无事发生的地方，到另一个（几乎）只有层出不穷的疯狂事件的地区。两者的区别并不在于现实，而在于电影制作者是被平淡无奇的事激起兴趣，还是要急于将其驱除：埃里克·冯·施特罗海姆在一端，马克斯兄弟在另一端。或者举一些晚期的例子，比如道格拉斯·戈登的24小时版的希区柯克《惊魂记》，以及任何一部香港动作片。

有了电影技术，就有了我们所熟知的电影院和电影吗？不完全是。尽管卢米埃尔兄弟认为他们的发明可能有助于科学的发展，但他们并不认为这个发明有任何商业价值。甚至连极富创造力的乔治·梅里爱，最初也没有想到电影不会仅仅只是大型现场表演中花哨的节目。是托马斯·爱迪生看到了如今显而易见的事实：只要图片能动起来，就会像金子一样值钱。查尔斯·缪塞尔告诉我们，1896年4月，爱迪生用维太放映机在美国的一个聚会场所放映电影。一年后，全美各地，远至檀香山，涌现出数百台电影放映机。有了爱迪生，电影成为一种商业，尽管这种媒介花了些时间才超过五分钱戏院——在这种早期电影

院里，花五美分就能让你看一整套短片，但是道路是明确的，人们很快走上这条路。大量的电影开始在法国、英国、意大利和美国摄制，人们成群结队去看电影。

伴随这种转变，电影的发明在某种意义上完成了。但在另一种意义上，它的发明甚至还未开始，因为我们所知的电影语言此时尚未诞生。电影语言的历史令人着迷，我甚至不能在此草草记述，更不用说要理清电影人对它的贡献。比如，埃德温·鲍特和其他导演对电影语言的发展有哪些贡献，贡献程度有多大。再如，在D. W. 格里菲斯使得电影语言像是清晰的系统之前，它的发展已经具备怎样的成熟度。基于服务本书的目的，我想以上回顾已经足够了。

摄影机必须学会移动：靠近、后移、横向移动、置于摇臂上，甚至后来会在拍摄中一次性完成以上动作。安德烈·巴赞认为，在电影镜头的快速剪辑和深焦镜头的可能性之间，以及剪辑意义的构建和图像意义的发现之间，有着至关重要的区别。但也许更实际、更直接的区别在于剪辑室里的剪辑与摄影机里的剪辑，后者通过摄影机选择性的、不间断的动作得以完成。为了弄清楚电影这项正式的发明有多么精巧（以及多么漂亮），你可以先看看固定摄影机拍出来的任何一部老电影，不管什么人/物进入或穿过它的视野，它都只是在固定机位拍摄。然后，在奥逊·威尔斯导演的《历劫佳人》（1958）中，你再跟着那个技法高超的开场长镜头看看。特写镜头开始，我们看到一颗炸弹被安放在一辆小汽车的后备箱里，然后我们从一组建筑之上往后倒移，降至下一条街，街上有对夫妇正走向一位边境巡逻员，我们现在来到了美国和墨西哥的边境。我们看到各种各样的过境处，在边检站看到新来的人。那对夫妇已经进入墨西哥，他们停下来接吻，正当他们接吻时，炸弹在这个镜头开始后的六分半钟时爆炸。

如果你手头没有威尔斯的电影，你可能会喜欢罗伯特·奥特曼导演的《大玩家》（1992）的开场。在这部电影中，威尔斯的镜头被人讨论且友好而夸张地模仿：我们随着摄影机透过电影制片公司办公室的窗户往里看，跟着人们走出大楼，在特写和远景镜头之间不断转换，汽车载着游客抵达，镜头转回办公室，整个过程没有一次停顿，托马斯·纽曼的配乐中带有一点威尔斯原声音乐的安静的拉丁节奏。奥特曼的这个镜头长于六分半钟。采取分镜也许能更好地讲述这两个故事；然而，那样我们对叙述者的理解与他对世界的看法就会不同了。还有另一个摄影机运动能告诉我们一些东西的惊人例子，我们可以看看《大巧局》（1976）中的那个俯拍镜头。希区柯克通常不会使用花哨的拍摄技巧，在这部电影中他在一个墓地里沿着两条不同的小路追踪两个人物，这两个人物时而分离时而会合的设计把故事的元素融合在

一起，直至再次分散，仿佛在描绘一种命运。

我讲得似乎有点超前了，虽然是影史速谈，但跳跃太大。一旦采取分镜或分场讲故事，我们就必须学会如何剪辑。任何时间上（以及空间上，一旦分屏运用成为可能）的镜头并置都会创造意义，就像任何两个语词放在一起都会产生意义，即使缺失所有语法。更确切地说，我们创造意义，正如我们很容易就能理解语言学上的名句："无色的绿色思想愤怒地睡觉。"这种可能性（必然性）是爱森斯坦的蒙太奇理论的基础，这一理论关注的正是图像之间或图像中的关系，这也是为什么诺埃尔·伯奇可以得出"镜头转换"是电影实践的基本要素这一结论的原因。但大多数时候，如同在语言中一样，在电影中我们也有一种语法来帮助我们，使得我们不会陷入某种日常的超现实主义。人物看向屏幕外的一个镜头之后，接着出现某物或任何东西的镜头。那就是这个人正在看的东西，即使它恰巧是在另一个时间和另一个国家拍摄的。一个人说话，向左看。在下一个镜头中，一个人在听，向右看。这是一场对话，他们在同一个房间，同一条街上，或同一辆车里。当然，电影可以并且确实在同一个画面中同时展示人物以及他们所看到的东西；人们也会互相交谈。但我所描述的分镜是电影制作和观看电影的必不可少的组成部分，这正是因为构建出来的连续空间——它是由导演选择的一组镜头提供的，并借助我们创造的可以窥视其中的隐含世界来理解。路易斯·布努埃尔在一篇关于德莱叶导演的《圣女贞德蒙难记》的文章中写道："她停止哭泣，望着鸽群落在教堂的尖顶上。"这是说，她的脸部镜头后跟随着鸽群的镜头。

这里的语法规则叫作正反打镜头，这个规则在《一条安达鲁狗》（1929）中被布努埃尔本人顽皮地打破。例如，表现一个人离开了房间，却发现他自己来到了他显然已经离开的房间。P. 亚当斯·西特尼告诉我们："过了差不多20年的时间，这一剪辑方法才成为电影叙事连续性的基石。到第一次世界大战结束时，它已经成为一个牢固确立起来的传统手法。"不过，没有人注意到这一点，除非有人违反规则，或者按照不同的规则操作。比如平行剪辑，也称为交叉剪辑，它与正反打镜头的逻辑正好相反。举个例子，这里有一幅我们的女主人公被绑在铁轨上的画面，紧接着是她的营救者努力在呼啸而来的列车驶来前营救她的画面。这两个人物处在同一时间，但身处不同空间，直到在悬念被充分拉长后，他们在同一个空间相遇，她获救了。无论我们构建的空间是单一的还是双重的，在这两种情况下，重点都是我们应该从纯粹的连续镜头中创造出叙事空间，就好像我们应该赋予二维人物以第三维，我们确定他们在自己的环境下拥有这一维度。从某种意义上说，看电影的人比看书的人轻松，因为电影向她展示了很多，被完整地呈现为画面。但在另一种意义上，她也更加费力，因为她有一

个完整的周围世界要创造，所有的电影句法都在她的头脑里，而不是在银幕上。

初看起来，特写镜头似乎只属于拍摄技巧的范畴，而不属于剪辑，但实际上它属于两者。如果特写镜头的前后没有远景或中景，我们不能说这是一个特写镜头。如果如俄国电影制作人和理论家库里肖夫所说，蒙太奇之前的分镜构成的不是电影，“只是电影素材”，那么借助语言学家罗曼·雅格布森的理论，我们不妨回想一下：一个特写把图像变成符号，赋予它含义，并将其并入一种语言。这些手法在文学上早有运用。狄更斯是特写大师；当福楼拜在《包法利夫人》中把农业展览会上宣布获奖的场景跟一个乡村唐璜喋喋不休的引诱画面拼接在一起时，他似乎已经发明了交叉剪辑。但在文学中，这种手法作用不大。在电影中则不同，它们带起了整个的故事和观点。我记得马塞尔·奥菲尔斯在看他自己早期的一些作品时，为他所使用的太明显的技巧而感到烦恼，他会不耐烦地说：“看吧，又一个手部特写。”他的意思是，有更多微妙的方式能表明某人的紧张。

电影还有其他各种特有的表现方式。有变焦和横摇这样的摄影机运动，或是突然清晰的焦点（被称为移焦），它在很多新近的电影中取代了切换或特写，因为它也能够把观众的注意力吸引到一个细节或一个人物身上。在剪辑和镜头排序的层面，有渐隐、淡入、淡出、定格、光圈使用、慢镜头等等。我提到这些以作记录，意在表明电影制作者的处理手法非常丰富。并且，我更倾向于认为，一旦这些元素可被导演使用，且很容易被观众读懂，那么电影作为一种媒介和艺术形式，已臻成熟。不会再有更多的变化了。

没有了吗？那么声音和色彩呢？计算机成像技术呢？还有整个的数字革命呢？在本书的后面，我们会讲到数字革命，但我想说的是，不管声音和色彩在多大程度上改变了电影的表现范围和外在呈现，并增强了电影的感染力，它们并没有在很大程度上改变电影的基本语言。甚至像画外音或解说这样的技术原理也是这样，它们的使用有时很高明，有时又很无趣，但可以被认为（有争议地）是现代化的名片。

可以说，在人们结束对默片时代终结的惋惜后不久，有关电影的知识就一直没什么变化。当然，发生的各种事情改变了巴赞标注的1938年或1939年的“经典的完美”，许多风格和反风格不断出现，许多新话题也层出不穷。但正如人们理解现代英语一样，在1939年懂电影语言的人，现在也会明白，学习到的也会是同一种语言。

电影已完成发展这一论断有一个例外。好吧，例外远不止一个。

但为了便于讨论，让我们继续探讨这个单一的例外。不过，这个例外不是指声音，而是指音乐或音乐形式的声音。人物交谈的画面并没有给电影增加交谈的内容，只是增加了谈话的声音。正如很多评论家所说，默片并不是沉默或无声，只是我们无法听到他们的对话罢了。当电影中涉及演讲或歌曲时，除了实验电影之外，很少有电影制作者抓住机会从图像中分离出了声音。《雨中曲》（1952）讲述了有声电影在美国制片公司中的兴起，这部电影的情节有喜剧和戏剧的效果。《去年在马里昂巴德》（1961）中，叙事记忆受到了干扰。但总的来说，人物说话的声音已经和说话人的形象对应起来。这不是电影语言的改变，而是对现实主义的强化。

默片时代有许多音乐，但这些音乐出现在电影院里，而不是在电影声带上。声带本身使得成千上万的当地音乐家无用武之地，也意味着世界各地的电影爱好者都能听到同样高品质的管弦乐队和作曲。如今我们可能认为如此严格的标准化并非那么美妙，并且想要向音乐天才致敬，至少是他们中那些勤奋的钢琴家，发明或复制了各式各样不同的声音，日复一日地为活动影像配乐。早期的观众显然更喜欢在电影中偶遇托斯卡尼尼和马克斯·斯坦纳，而不是邂逅当地的音乐教师。

将音乐放置到电影声带上，而不是在电影院或大礼堂里为电影配音，这种方式产生了新的电影语言形式。我们可以联想电影的主题曲，比如，一想起雄浑的声音（由马克斯·斯坦纳、伯纳德·赫尔曼和约翰·威廉姆斯作曲），我们的脑海里就会立刻浮现《乱世佳人》（1939）、《迷魂记》（1958）或《E. T. 外星人》（1982）。还有一类音乐，我们可以称之为提示性音乐，这类音乐作为电影语言更加重要，它贯穿20世纪40年代末到60年代的电影。如今，这类音乐（或多或少）已经消失了，因为我们非常擅长解读它们。因此，它们像是在书页上勾画的重点，而我们宁愿干干净净地阅读，或是我们自己去勾画重点。我的脑海里有一整套精心设计的程式化声音，这些声音意味着：一个怪物正在逼近；一段记忆之旅将要开始；我们的女主人公心烦意乱；天气恶劣；或者骑兵可能赶不过去。通常，这样的音乐与特定的人物联系在一起，就像瓦格纳式主乐调，一种音乐对应一个人物。

也许，这一语言中最有趣的时刻发生在电影制片人玩弄我们的期待时。比如，在雷诺阿导演的《游戏规则》（1939）中，我们在一个上流社会的客厅里听到肖邦的华尔兹舞曲。这些社会名流正在举行聚会，用这样的音乐就很合适。然而，当镜头把我们带到楼下时，我们发现楼上的音乐不是雷诺阿的点缀，而是故事里的当地节目：这里的音乐是仆人在收音机里听到的。同样，在希区柯克导演的《后窗》

（1954）中，我们一直听到的音乐（由弗朗茨·沃克斯曼作曲）不是从录音棚外传来的，而来自附近一座公寓。梅尔·布鲁克斯导演的《恐高症》（1977）是这类例子中最好和最明显的一个，影片中的人物突然间好像听到了电影的配乐，并且适度地为此感到心烦。接着我们看到，他们乘坐的小汽车被一辆巴士赶超，原来巴士上有一支交响乐团，正全力地演奏约翰·莫里斯的音乐。

这些精彩的点缀无疑表明音乐在电影中大有可为，但也暗示了还有很多东西有待探索。所以，如果说在这里电影语言真有附加物的话，那它毕竟也只是相对适度的点缀。

真实的魔幻主义

在电影史上，区分现实主义和魔幻主义是一种习惯和便利，这种区分从一开始就表现出来，它们分别以卢米埃尔兄弟的现实主义作品和乔治·梅里爱非凡的摄影机特技为代表。到目前为止，我一直在说的并不是放弃这种区分，因为这种区别在各个方面都很重要，而是要重新思考一下这两种倾向的结合。

梅里爱制作了《月球旅行记》（1902），以及大量充满技巧和幻想的电影，至今为人所津津乐道的可能就是那些由几个人（有一部是四个人，另一部里是一整个管弦乐队）共有一颗脑袋的电影。但他同样也重建了一些历史事件，比如，他拍摄了德雷福斯事件中的关键时刻。卢米埃尔兄弟则拍摄了很多平常的生活，但他们最杰出的作品之一，通常是在一个版本的放映中，表现一堵被拆除的墙从废墟中再次升起。这部电影值得我们回味，它比之前的《暴风雨》更能体现电影的作为，拍摄手法也比《鸭羹》直接得多。

首先，我们看到拆墙的准备工作，然后开始拆墙。一名男子在用鹤嘴锄砸墙，在墙的另一边，某种攻城锤也在破坏墙。这种效果是真正的纪实，我们看到的是物质世界的一部分，一座建筑物，或者一座建筑之为建筑的最后宣告，因为这堵墙倾斜并坍塌为灰尘。我们就在拆墙的现场，或者他们在那里。他们看到了这个过程，并把它拍了下来，这是实时发生的。这一切都是真实的，没有欺骗，真实的效果反映了真实的现实。但是，同样的动作突然被回放，并且明显没有切换画面。尘埃落定，墙体逐渐回升，恢复原貌。如果我们只看到电影的结尾，我们会认为这堵墙正在诞生，而不是建造，就像神话之城的城墙一样被魔法创造。反向投影的技巧很简单，在电影史上很早的时候

就被发现了，但它的效果是惊人的，是一种逼真的动画技艺。更重要的是，这是真事，只是换了一个次序或方向。我们所看到的便立即显得不可能却又十分真实。

这时我们可以回到卡维尔的观点，即总有事物出现在摄影机前——关于这种强烈的存在感的论点——都不需要对涉及的真实空间或物质现实做出任何即时判断。在某个层面上，区别在于摄影机直接拍摄和摄影机有备而拍之间；与此严格平行的是，要求观众去相信他们眼见的不确定的现实，和邀请观众去思考这种技巧的奥妙之间的区别。换句话说，曾经的区分不会确切地命名两种倾向，而是确定了两个极点，但几乎没有电影完全地处于某一端。所有的电影都处于现实主义和魔幻现实主义之间，于此，现实主义不是对现实的忠诚，而是对这种忠诚的坚定不移的模仿；而魔幻现实主义是依照自己的方式，让最不可能的事呈现真实的状态。这样一来，我们就很容易地把《北方的纳努克》（1922）和《阿凡达》（2009）视为同一种表现方式，甚至认为这两部电影都是两种主义的适度的结合。

卡维尔的观点也适用于动画片；事实上，动画片还能帮助我们了解这一论点的本质。在《青年林肯》和《暴风雨》中，在不断增加的格劳乔·马克斯的伪装（《鸭羹》）以及倒塌又复原的砖墙（《拆墙》）中，真实的不是这些世界的物质，不是河流、大海、长睡衣和砖块——好似这些电影只是照片一样。真实的是运动。在动画片中，看似合理的不是兔子、猫、老鼠和草原狼的样子，而是它们如何活动了起来。即使不真实的事物也有现实的方法让它们生气勃勃，而这是天才动画师的设计内容。

如果电影有秘诀的话，动画确实可能是电影的秘诀。这个曾经一度令关心电影的人厌恶的想法，现在已经变得近乎时髦了。《电影效果》（*The Cinema Effect*）的作者肖恩·丘比特提出的论点比我的更全面、更宏大，这个论点几乎不经意地指出，我们总有一天会“认识到照相制版电影是动画史上的一个短暂插曲”。唐纳德·克拉夫顿在他的杰作《米奇之前》（*Before Mickey*）中提醒我们，在电影的最初阶段，动画制作并不意味着激活图像，而是运用特技摄影让物体看起来可以自行移动。直到1914年左右，动画才开始与滑稽电影和“会活动的图画”联系在一起。克拉夫顿写道：“没有人知道是谁首先发现了屏幕运动可以通过单帧曝光来专门合成。”但许多早期电影所带来的乐趣离不开这一发现。有一整个以闹鬼旅馆为故事背景的系列电影可以完美地予以解释。1896年到1903年之间，梅里爱制作了五部此类题材的电影，其中1897年有一部英国版的《古堡惊魂》，但是1907年由詹姆斯·斯图尔特·布莱克顿执导的美国版的《闹鬼的旅馆》最为成

功，以至于在一段时间内，动画在法国被称为“美国式运动”（*le mouvement americain* ）。每个版本中都有旅行者到达旅馆，发现自己总被看不见的鬼魂戏弄，或者更确切地说，被通常认为是无生命的物体戏弄。在这类电影中我们看到，人的手甚至是幽灵的手皆未出现，但刀具自己切开了面包；酒瓶自动倾斜，往旁边的玻璃杯里斟酒；桌椅、照片在空中回旋，床铺被铺好又被弄乱。要想达到这些从舞台上借来的效果，人们不得不使用看不见的线。至于其他效果，只需停掉摄影机，稍微移动物体，然后再拍。这在当时似乎是个奇迹。2010年1月，格拉斯哥一个七岁的女孩向我展示了她用自己的玩具和她父亲的手机制作的动画电影。诚然，即便这对她来说不足为奇，但对我而言仍是一个奇迹。

1934年，在写到动画片而不是早期电影意义上的动画时，帕诺夫斯基对动词“animate”作了这样的注解：“赋予无生命的事物以生命，或赋予有生命的事物以不同形式的生命。”克拉夫顿则声称，这种赋予需要一个赋予者。我们的那种生命在眼前“不知怎么被创造出来”的感觉“并不来自一种神秘的‘以自身形式出现的事物’，或是来自动画这一表现形式所具有的模糊的‘优点’”。尽管如此，克拉夫顿还是愿意谈论“运动本身”的吸引力，并将电影的动画制作同飞机和汽车的发明联系起来，“这些物体的运动似乎由它们自身的内在生命驱动”。他把动画片称为电影的一个亚种，它似乎包含了对所有其他亚种至少是密切和循环效果的解释，而这已经是一个有争议的观点，因为很多学者和评论家并不认为动画片是电影。

我在回想电影中许多我们似乎见证了电影本身诞生的时刻，也就是第一张活动图片似乎在电影中重复出现的时刻。我们似乎只看到了这种诞生，但这种印象可能是令人震惊的，而且可以带领我们超越任何直接叙事场合的需要。最著名的例子是爱森斯坦的《战舰波将金号》（1925）中跃起的石狮群，还有很多例子随手可得。比如，当《弗兰肯斯坦》（1931）中的怪物第一次抽搐活动时，当《卡里加里博士的小屋》（1919）中的梦游症患者切萨雷睁开他的双眼时，当克利斯·马克导演的《堤》（1962）中原本静止的画面被电影摄影机拍摄的一个单镜头打断时，当《好家伙》（1990）中汽车后备箱的尸体原来还活着时，当无数的恐怖电影中应该已经死掉的怪物在我们内心平静后又再次攻击时。当然，你会想到更多的例子。

我之前说过，在电影中没有什么会永远死去。这个想法已经有点夸张，但我还想更进一步阐述。我们暂且接受罗兰·巴特热情洋溢的论点，他认为照片总是并且只会讲述死亡（它们宣称“那已经死亡，那将要死亡”），但我想说电影似乎正相反：静物有了生命，活物更显

生机，亡物重获生命。这个说法似乎与劳拉·穆尔维对电影的定义冲突，她认为电影是“每秒24次的死亡”，但我认为这是对她观点的补充。重复的死亡即是真实，回归运动不可抗拒的出现同样真实。既然某样事物每秒可以死亡这么多次，那它一定拥有很多生命。

布莱恩·德·帕尔玛导演的《魔女嘉莉》（1976）的结局，可以作为这一主张的一种寓言式表现。在影片的结尾处，镜头向我们展示了那个引起所有麻烦的女孩的墓穴，故事就此结束。但紧接着，是一个特写镜头：一只活生生的手从地下伸出，牢牢抓住站在墓前的那个人的脚踝，这让原本以为可以安全回家的观众们再次绷紧神经。这个例子表明，动画并不总是一个正面的要素，我们在电影里也能找到那个在照片中探索的忧郁的罗兰·巴特。劳伦·白考尔或詹姆斯·史都华的不断“重生”，或者更准确地说，他们在任何一部电影中都年华永驻，能够提醒我们他们的真实年龄或已去世多久。然而，罗兰·巴特对电影的奇论与他的照片理论自相矛盾。他说电影不是忧郁，是“‘正常的’，像生命一样”，因为它拍照后会继续运动。换句话说，只有当罗兰·巴特实际上或心理上暂停电影时，他才能在电影中找到“摄影自身的忧郁”。但是这样，同样的道理，不停止或不会停止的电影将永远为我们描绘生命。对于忧伤的人而言，电影不是一种艺术形式，只有于那些对运动感到兴奋或害怕的人而言，电影才是艺术。这又重回我们的主题，一帧电影画面是完全静止的，只有一连串画面才会创造运动。摄影停掉生命，而电影很显然记录了生命的运动，并实际上再次开始：每次一点重生。

第二章 信任影像

幸运的明星

孩提时的费德里科·费里尼认为，故事片完全是演员演出来的，包括情节、对白等；那时他不知道还有导演这回事。当然，他很快就意识到了这个错误，并反而成为一名卓有成就的导演。但费里尼的童年认知也不完全是错的，由于几个原因值得我们仔细思考。

首先，尽管许多电影观众模糊地认为导演这类人一定存在，但他们从未关心过这个角色。甚至对于很多热爱电影，并花费大量时间看电影的人来说，“说出十位导演的名字”也将是一项困难的测试。我小时候痴迷西部片，当我大一点的时候，爱上了歌舞片。我知道所有演员的名字，但那时我的好奇心并未驱使我了解电影制作的方式。如今，我知道斯坦利·多南在《雨中曲》和《好天气》（1955）中指导了吉恩·凯利；文森特·明奈利导演了《一个美国人在巴黎》（1951）。尽管如此，我仍得找一本参考书来告诉你，是谁导演了一系列精彩的、由威廉·博伊德领衔主演的“豪帕隆·卡西迪”电影。当我的同学在读简·奥斯汀的小说时，是“豪帕隆·卡西迪”系列电影塑造了我的道德想象力。（我得注明一下：在60多部“豪帕隆·卡西迪”系列电影中，乔治·阿切因鲍德导演了大概最后12部，霍华德·布雷瑟顿导演了前6部。）

我不记得确切是哪一天，但记得大概是哪一年，我从费里尼的错觉中醒来，开始关注导演们的名字。它很费力，不是自然而然发生的。那是1959年，我看了伯格曼导演的《魔术师》（1958）和他的另外一部电影《野草莓》（1957），以及费里尼导演的《大路》（1954）。这意味着我已经为观赏费里尼的《甜蜜的生活》、戈达尔的《筋疲力尽》、安东尼奥尼的《奇遇》以及伯格曼的《处女泉》做好了准备，这四部电影全都在1960年上映。到了1961年，当我观看布努埃尔的《维莉迪安娜》和安东尼奥尼的《夜》时，我已经可以假装我一直知道导演是电影艺术的核心作用者了。然而，我并非一直知道。这种早年的无知仍然是我从银幕上所获得的经验的一部分，很多人都是如此。借用一种区分来讲——后面我会回过来再谈这一区分，

影迷看电影时会想到导演，而电影观众则关注演员。没有理由说一个人不能身处两位，但这两个位置却不一样。

其次，演员的相貌和形体被作为拍摄对象放大，再投射到银幕上，从这一层面来理解，他们的确“制作”电影。演员们也暴露于镁光灯和名望的影响下。约翰·格雷戈里·邓恩曾经写过一本关于电影《因为你爱过我》（1996）的制作的书，书名为《怪物》（*Monster* ）。书中他写道：“毕竟，在黑漆漆的剧院里，不是我们，而是米歇尔·菲佛在大银幕上会被放大到25英尺高。”克利斯·马克应该也说过：“银幕上的人比那些看电影的人会更高大，否则这便不是一部电影。”演员是电影语言，或者是电影语言很大的一部分：可以说，演员是电影语言的大部分名词。有些著名的导演喜欢对演员发表贬低性的评价。据说希区柯克曾戏称“演员是牲口”，然后狡猾地表示这是人们的误传。他现在声称他当时所说的是，应该像对待牲口一样对待演员。路易斯·布努埃尔曾说过，在《苏珊娜》（1950）的开场中，那只蜘蛛是他拥有过的最佳女演员。然而，即便是这些著名导演也得依赖作为电影语言的演员，而语言常常会反驳。

我们可以通过一个简单的思想实验来了解演员作为语言的重要性，甚至先于让人想起任何一段特定的表演。比如，我们想象史蒂夫·麦奎因在《现代启示录》（1979）中饰演了原本提供给他的角色，我们设想他替代马龙·白兰度成为科兹上校。这不仅仅是另一种角色选择方案，而完全是另外一部电影了。

演员重要性的第三个原因在于，他们通常是那些使电影得以制作的人，至少对那些制作成本高昂的电影而言是这样，正是演员的名字吸引了投资者并带来了金钱。多少明星来来去去，投资亦紧随其后。罗伯特·奥特曼导演的《大玩家》提供了一种很好的讽刺性描述：去掉名字（布鲁斯·威利斯、茱莉娅·罗伯茨），没人会不捆绑明星来贩卖电影故事，这也同时说明他们知道如何将电影和明星效应巧妙地结合起来。当然，对演员重要性的第三个原因的思考，将我们带回到第一个原因：电影投资于他们想象观众会想看的东西。

电影明星的概念有几个层面。最简单的层面是，明星是永远在电影里演主角的那个人；而不论是好莱坞、宝莱坞，还是中国香港，电影（业）的魅力完成余下部分。电影明星和歌剧或政坛中的男/女主角等同，相应地，他们被允许有不端行为。正如最近的一本传记所疑惑的，我们应该想知道沃伦·比蒂是否真的能跟12 775名女性睡过觉。我们的好奇心部分在于，“沃伦·比蒂”到底是谁。不过这样，对明星的这种感觉会平静地化为另一种感觉。明星是一种构建，一种产业宣传引擎的编造。在过去的好时光里，由八卦专栏和电影制片公司的新闻

稿所拉长的传奇人生，跟明星参演的任何一部电影的故事一样重要。事实上，通常跟他或她最著名的电影一样重要。大家比较熟悉的明星故事之一，是现实生活和电影投射之间的冲突。诺玛·珍·贝克的故事潜藏在玛丽莲·梦露的传奇中，最终，贝克的故事也被梦露的传奇粉碎。或是如丽塔·海华斯悲凉而诙谐的话引发的绝望叙事：“我认识的每个男人都爱上了吉尔达，但醒来却发现是和我在一起”，吉尔达是海华斯在1946年主演的那部烂片的片名人物。然而，有一些明星似乎没有经历过这种分裂。他们自身便是电影制片公司所虚构的人物，再无其他。

明星既是主角，也是神话，他们的神话往往给自身带来的不只是一点悲伤或灾难。正如《一个明星的诞生》（1954）这个电影名字，一旦我们把它同电影情节联系起来，包括詹姆斯·梅森的自杀以及朱迪·加兰勇敢背后无尽的痛苦，它就暗示了成名的代价，暗示了在如此浮华和幸运的内心深处无法挽回的遗失，就好像我们想要明星为我们借给他们的大笔财富买单一样，就好像这个特别的童话故事需要一个悲惨的结局。

但是明星尤其是某些明星不仅仅是神话，也不仅仅是编造。理查德·戴尔写道：“明星之所以重要，是因为他们表演出了对我们来说很重要的生活的方方面面；当演员的表演对足够多的人变得重要时，他们就会成为明星。”童话故事既有肤浅的，也有深刻的，明星两者皆演。我们不能没有明星，他们也离不开我们。在很多情况下，似乎不是电影，而是明星自己创造了他们永恒的形象，随着时间的推移真正地塑造了自我。劳拉·穆尔维说：“［电影诞生］一百周年前后见证了最后一批伟大的好莱坞明星的逝去。”她提到了马龙·白兰度、凯瑟琳·赫本和格利高里·派克，如果我们想一想劳拉心中的这些人物，便不得不认可明星对他们自己地位的贡献。尽管白兰度大量浪费又不断恢复的天赋讲述了一个绝望的故事，任何一个创造神话的电影制片公司都会以此为傲，但白兰度不是电影制片公司的创造物；不论赫本饰演的角色是好是坏，她都把这一系列角色变成了她想要成为的那个人的肖像。在我看来，派克是一个名气小很多的明星，他所展现的那种顽强而略显愚钝的正派形象，从来没有比他饰演的坏蛋更引人注目，后者如《巴西来的男孩》（1978），他在其中饰演（如果这个词没用错的话）约瑟夫·孟格尔。当然，我们可能想要相信好莱坞已经有了更多最新的明星，而且将来还会有更多。但这些例子确确实实帮助我们了解了明星是多么复杂的创造，以及有多少因素促成了他或她的诞生：天赋、外貌、运气、剧本、角色、金钱，以及我们间接过自己的生活时对帮助的不断需求。

如果我们进一步回顾电影史，想想像葛丽泰·嘉宝和玛琳·黛德丽这样的人，我们对明星的感觉会稍有不同。以嘉宝为例，模糊的摄影和某种超然态度造就了某种距离；对于黛德丽而言，精心刻画的角色和常常令人难堪的反讽也造就了这种距离。这种距离让我们想起“明星”这一隐喻的起源，想起并不属于我们世界的遥远的光辉。即使在我们最野心勃勃或异想天开的时候，这些明星也不会讲述我们的故事。在我们摘到自己应得的星之前，却有一些明星我们永远无法企及。的确，明星的概念和电影院精致奇异的构造有关，后边我会回到这个话题。就好像电影异想天开的本质激发了它周围的幻想，这些幻想与画面中以及展示他们的那些俗艳地方的全部人物有关。“你不是在做梦”，这是法国超现实主义电影《海洋之星》（1928）里的字幕。好莱坞的口号可能是：“你不是在做梦，但我们当然希望你感觉是在做梦。”正因为如此，法国哲学家阿兰·巴迪乌才能说，电影是“把演员变成明星的工具”，或者这至少是“电影的一个可能的定义”。

不过，电影中也有大量未成为明星的演员，并且演员和明星之间的区别在我前面几页的阐述中一直有所暗示。明星可以借角色的名义做一些事情，但不能消失在角色中。在电影的苍穹中，没有看不见的明星。这不是一个弱点，而是一个事实。就像舞台上一名伟大的演员一样，电影明星不是真正的人物。对于舞台演员来说，我们记住他们的表演，而不是他们扮演的角色。电影明星并不是真正在表演，他们只是在表现。他们所扮演的角色和他们所制造的八卦，成为他们生活的一个共同而延续的故事，这反过来又定义了作为明星的他们。

那么，电影演员呢？当然，并不是所有的电影演员都是我刚才阐释的那种意义上的明星，而且很多明星在任何意义上都不是演员，但电影演员以一种奇怪的方式，比任何舞台演员都更像自己又更不像自己。更像自己在于，不管他们的装扮和口音如何，摄影机几乎总是能识别他们作为个人的身份，将他们与他们的身体、时间和地点准确无误地联系在一起。想想看，在以比如古罗马或古埃及为背景的好莱坞史诗电影中，大部分演员看起来有多么像美国人，而他们又如何不可挽回地属于20世纪50年代。更不像自己在于，我们所看到的这些演员，他们的形象全是巨大的投影，是另外一个时空的幻影，这时空不是古罗马或古埃及，而是20世纪中叶永不复返的某一天里明晃晃的摄影棚。他们无法掩饰自己的皱纹，也不能遮掩过度的妆容；他们不能变老，也不能决定自己的台词或服装。

正如人们常说的，电影表演是一种淡化的艺术。就像歌剧演员在科尔·波特的歌剧里加入太多的颤音，舞台演员通常在银幕上会用力过猛。如果允许的话，摄影机将接管几乎所有的工作，而银幕上的静止

通常比动作更有说服力。然而，静止就是静止，淡化的艺术仍然是一种艺术。例如，在小津安二郎的电影中，人物经常坐着，除了思考，什么都不做；正如《青年林肯》中的那条河，它只是流动而已。然而，并不是这个世界或电影里的每个坐着的人都在思考，也不是每一条河都能帮助我们思索悲伤往事。一般来说，那些试图让人觉得他们陷入思考的演员，给人的印象是快要大发脾气。罗兰·巴特取笑约瑟夫·曼凯维奇导演的《凯撒大帝》（1953）中大多数演员都在流汗。巴特说道，这是因为这些演员被要求思考。“流汗说明是在思考——这显然是建立在假定基础之上……思考是一种暴力的灾难性的手术，流汗只是最良性的症状。”

但是，摄影机、导演、恰当的故事和合适的演员结合在一起，看似没做什么，实则无所不能。我们甚至不需要小津安二郎的日式精致，在他的电影中，人物遭受了那么多拘谨礼仪的折磨。在《搜索者》（1956）中，导演约翰·福特对约翰·韦恩的要求同样如此，他要求演员/角色用合适的面部表情表现他原本不会感觉到的困惑。我认为《魂断威尼斯》（1971）中包含了西方电影银幕上有关思考的大师级表演。德克·博加德，确切地说，是德克·博加德、卢基诺·维斯康蒂、古斯塔夫·马勒和摄影师帕斯夸莱·德·桑蒂斯的协作，捕捉到了惊异、宽慰和罪恶快感等极其复杂的情感流动，眉毛几乎都不动一下。从表面上看，我们看到的是一张面孔、一个身体、一波碧水，伴以绵延忧伤的背景音乐。实际上，我们在窥视这个人的内心，他找到了一个绝佳的借口（他的行李被送错地方），然后去做他知道自己不该做的事：留在威尼斯，接近他欣赏的那个男孩。

全是真的

有些电影是没有演员的，准确地说，没有专业演员，也没有人饰演任何一种虚构角色。有些电影，其中很多是近年来为电视制作的电影，仅有的角色是鸟、大象、美洲虎或成片的景观。我之所以这么说，是因为我不相信存在没有角色的电影。在政治纪录片或历史纪录片中，角色是我们从其他文献中了解到的人物原型，而在自然影片中，角色是我们所观看的任何生物或土地，即活动的或非活动的物体。在路易斯·布努埃尔导演的纪录片《无粮的土地》（1932）中，这片土地（在西班牙语标题中叫*Las Hurdes*）既是英雄，也是恶棍，它摧毁了它的人类居民并继续存在，它给他们留下的印迹远比他们希望标记或改变它的程度要更加严重和彻底。

拉斯赫德斯·阿特拉斯，即赫德斯高地，是西班牙中西部的一片村庄，离萨拉曼卡不远。在20世纪30年代，大约有6 000人（从一些电影图片上的注解来看，或有10 000人）生活在其中的52个小村子里。布努埃尔说，这些村庄没有民间传说、图像或歌谣，只有疾病、饥饿和孤独。弗雷德里克·詹明信把我们即将进入的这个地方十分恰当地称为“一个残酷而颠倒的香格里拉”。

然而，拉斯赫德斯保留了刚刚好的文化：少量几何学，还有财产的概念，这极其讽刺。影片中的画外音低沉地解说道：“这些孩子非常饥饿，但他们知道三角形的角度之和等于两个直角之和。”在一个特写镜头中，一排小光脚从粗糙的长凳上垂下。一个小孩在黑板上仔细地写道：“*Respetad los bienes ajenos* ”，意思是“尊重他人财产”，解说讽刺性地将其称为“黄金法则”。

我们穿过一片岩石遍地、尘土飞扬的山区到达这个地方。接着，我们在镜头中首先看到一座村庄的屋顶，这些屋顶低矮而隐蔽。一堆石头房子，像一片杂乱的墓地，或者像解说词所说的，这些房子像一群趴着的“巨龟”。我们后来得知，由于许多房子没有烟囱或窗户，屋里烧火的烟尘就从墙缝和门缝里冒出来。

这部电影细致地表现了村庄生活的方方面面：如我们之前所见的，教育、农业、疾病和死亡。我们看到一位干瘪的无牙老妪正在给婴儿喂奶。在叙述者告诉我们她才32岁之前，我们刚好有时间来消化这个怪异的画面。然后，我们看到一个小女孩躺在空荡荡的没有铺石砖的街上，得知她躺在那里已有三天。一只手伸进画面，拨开小女孩的嘴，显出她的牙龈和严重发炎的扁桃体。叙述者说道：“不幸的是，我们爱莫能助。两天后，我们回到村子，得知这个小女孩已经死了。”

为什么他们爱莫能助呢？他们不能把她带去他们那个有医生和医院的世界吗？我提出这个问题，是因为在我看来，布努埃尔正等着我们这么提问，还因为这与电影潜在的免疫力或无助有关。詹明信说：“纪录片有一种对约定，对政治承诺的怀旧，这种政治性承诺嵌入其中成为一种内在的距离或缺席，一种有罪的良知。”我只想补充的是，这一承诺未必是政治性的，当然，多亏了电影，我才可以为一个死去很久的孩子担忧，为现已去世的导演向我展现了她最后的日子担忧。然而，我依然担忧。如果这部电影是虚构的，如果有人说服我这幅场景是安排的，我不会担忧。正如奥夫德海德所说，纪录片仅保证是真实的再现。但这承诺已远远足够。

不过，我应该谈谈这部电影中一个有名的安排的场景。赫德斯人

从山羊身上获取羊奶。山羊在当地的悬崖上跳来跳去，就像这个世界上的其他东西一样，它们面临着危险，总是濒临死亡，有时还不止于此。在某一刻，我们在一个中景镜头中看到，一只山羊正要从岩石的一处跳到另一处。接着是一个远景镜头，我们看到山羊从高高的悬崖上掉下来：它失蹄坠崖。突然，我们看到这只山羊坠崖（一只 山羊坠崖，这只山羊的身份正是被暗示的那样，但仅此而已）的另一个镜头，但这个镜头是从山羊跳跃失败的地方拍摄的：山羊掉到我们的下方，离我们而去。摄影机不可能立刻把自己传送到这个地点，或者实际上摄影机是在等待拍摄，因为那是山羊所在之地。我们突然置身于一部剧情片，置身于某种早期西班牙版本的意大利新现实主义中，或是置身于类似如今被认为是由摄影师精心布置的著名动作片中。我们推测一下，一只山羊在跳跃时被拍下；另一只（我希望已经死了）山羊在镜头前从悬崖上被抛下，摄影机等待这一幕，而不是追拍。当布努埃尔被问及这一幕时，他感到惊讶的是，人们都认为这个场景完全真实——怎么会呢？但他并不认为这样的安排是不真实的：不管他和他的摄影机在做什么，在拉斯赫德斯，山羊正在死去。

由于马铃薯匮乏，赫德斯人常常吃未成熟的樱桃：这是痢疾的源头。他们在河边开辟出一块块可以耕作的土地，但必须从山上搬运适宜的土壤。我们看着他们把一袋袋泥土拖到光秃秃的岩石上，形成狭长的土地。借用布努埃尔关于卡尔·西奥多·德莱叶的《圣女贞德蒙难记》中的人脸描述：整个场景是一种无情的地理景象。在这幅赫德斯人对布努埃尔后来称之为“属于他们的地狱”的忠诚画面后不久，他继续向我们展示了这部片子中最精彩的一组镜头，以及一般意义上蒙太奇最伟大的胜利之一：可以说是爱森斯坦和超现实主义的相会。我们看到一块干涸的河床，一片浑浊的水，在被舀起的样本中，发现了密集的昆虫。突然，镜头切换到医学教科书的页面，里面是不同种类蚊子的插图和描述。一个公正的学者似的画外音响起：疟蚊携带疟疾，在拉斯赫德斯流行。然后，毫无征兆地，影片切到一个中镜头拍摄的颤抖的男子，浑身哆嗦，饱受疟疾的折磨。这有点像从医学院直接倒进了瘟疫地带，我相信，这是只有电影才能达到的效果，并且只有伟大的导演才会想到。比如，没有照片能够表现这名男子真实的颤抖，并且只有电影能够通过这种方式实现从静止的书页到活人的转换，从昆虫图片到疾病肆虐的转换。在我看来，电影在这一刻摆脱了它的无助感。冷漠的是科学，电影却为我们刻画出一个最直接的颤抖的人。

影片结束时，最后一个镜头是黎明时分灰突突的群山，解说讽刺地说道：“在拉斯赫德斯待了两个月后，我们离开了这个地区。”威廉·罗斯曼对这个镜头的解读是：“赫德斯人的土地没有边界。镜头不显示任何出路，在这个贫困地区‘之外’没有任何世界。”这是一种强有力

的解读，它与罗斯曼的观点吻合，即赫德斯人生存的这种恐惧“也是我们的恐惧”。的确，《无粮的土地》隐喻式地将我们置于一个没有出路的世界。但实际上，我们从来没有在拉斯赫德斯生活过，或者说，我们绝大多数人都没有去过像拉斯赫德斯这样的地方。所以，这部电影把我们困在了一种由罗斯曼唤起的想像的身份认同感与观看电影给我们带来的彻底的特权之间。纪录片常常并且有效地使我们陷入人种学的这些模糊性中。如果某种程度上，“他者”不像我们，我们不会关心他们。但如果我们真的是“他者”，那么关心的概念也就无从说起了。

让·鲁什执导过经典的《夏日纪事》（1961）和其他许多电影，他说对他而言：

> 纪录片和虚构电影之间几乎没有界限。电影作为双重的艺术，已经是从现实世界向虚拟世界的过渡；人种学作为关于他者思想体系的科学，是从一种概念领域到另一种概念领域的永恒的交叉点。

“几乎没有界限”跟没有界限是不一样的，当然，鉴于我试图谈论过的真实世界的魔幻再现和魔幻世界的真实再现之间的细微区别，在很大程度上我不得不重述鲁什的思想。在电影中，只有事物的复制品，即便有些复制品只是印记，而不是对真实的复制。当我谈到电影中的人物时，我指的是我们被请求关注的这个人物生活中的所有事物。不利用想象我们无法产生兴趣，对于真实的事物是这样，对于其他任何事物也是一样。更重要的是，所有的电影，不管是不是纪录片，在我们观看前都是由人的想象力塑造的，它们有角度，被编辑、定位和调整。在这里，主观视觉和客观视觉并不矛盾，甚至不对立。主观视觉专注于除去它自身之外的任何事物，它为我们创造了纯粹凡人能够获得的任何客观性。或者，至少它能够创造它。如果连主观视觉都做不到的话，其他则更不可能做到。正如雅克·朗西埃的见解，有关纪录片的一个问题是，它属于哪种虚构作品。这里所说的虚构，并不意味着神话或谎言，而是指富有想象力的编排，它的兴趣在于参照现实，而不是像自我宣称的虚构作品那样唤起一种现实的幻觉。朗西埃补充说，即使是否认大屠杀的人，也不需要否认大量事实。他们需要否认的是将这些事实转化为历史的联系。

尽管如此，纪录片和虚构电影之间仍有界限，就像布努埃尔电影中关于颤抖的男子不可伪造的镜头和山羊坠崖的虚构镜头之间存在区别一样。如果我们能够相信摄影是对现实不可避免的忠诚这一古老神话，并且为电影而再次接受这一神话，那么我们会很容易说出这种区别。这个男子真的在发抖，摄影机就在那里，不可能不摄录他的颤

抖。但坦率地说，这个男子也可能是一名出色的演员，关键是我们就是不认为他是在演，不是说我们不能这样认为，或事实不可能如此。我认为问题不在于摄影机的真实性，而在于我们对影像是否信任。我们信任的是纪录片最强有力和最坚定的宣言：它的图像和故事来自的世界不仅像我们的世界，而且就是我们的世界。这个世界有史可查，有处可寻，若我们愿意观察，会发现它给我们留下了印记，以供探寻。尽管虚构和事实总是相互渗透，尽管这两者都很难达到纯粹的状态，但它们之间有区别。颤抖的男子就是我们不能视为幻觉的幻觉。

如果这个男子似乎蔑视或无视我们的怀疑，那么，阿伦·雷乃执导的《夜与雾》（1955）的画面提供了一项反向的挑战：尽管画面中的一切都在表明它们的真实，但它们蔑视我们的信任。很多人包括菲利普·罗帕特都认为这部电影可能不是一部纪录片，而是一篇散文，换句话说，这部电影更像是沉思，而不是描述。事实上，我一直认为，所有的纪录片都是散文，甚至（尤其是）当它们想像自己并非如此，当它们想象自己仅仅是在叙述事物（不管它可能是什么）的本来面貌时。然而，《夜与雾》是一篇格外富于沉思和优美的散文。

这部电影很快就在色彩运用与黑白图像运用之间确立了对比。色彩表示现在时，也就是电影制作时间和叙述时间，即第二次世界大战结束以及德国集中营的全部秘密被发现十年后的1955年。彩色的画面显示出一种谨慎而刻意的乏味，甚至当镜头从蓝色的天空平静地落到带刺的铁丝栅栏，接着是空旷的田野和废弃的集中营旧址时也是如此。这是现在，然后是过去。我们能从现在看到过去吗？答案是复杂的。我们可以很容易回到过去，我们有图片，电影也向我们展示了很多：电影片段、照片、原始素材，随着影片的进展，这些都变得越来越狰狞。我们根本就无法到达那里，在道德空间和想象时间方面，它都太遥远了。影片的每一个方面都小心翼翼地服从于这种双重反应。

《夜与雾》一开始向我们展现的是挤满囚犯的火车，似乎充满恐惧和威胁，当然，也平淡乏味，平淡得无法让我们超越曾经的悲痛。随着火车满载，德国士兵站在周围聊天、抽烟的景象本身就更具冲击力。我们以前见过这些火车，火车不乏故事，但在当时，这些人怎么能认为正在发生的事很普通，全都不过是一天（不是很辛苦）的工作？这个问题没有得到回答，而是通过借用莱妮·里芬施塔尔导演的《意志的胜利》（1935）中的一系列照片被放大，这些照片展示了希特勒在一场分列式中敬礼，看起来像是一个得到一致支持的国家填满了银幕。那些昂首阔步的士兵，看起来像是被卷入了一场巨大而残酷的芭蕾舞中，而这反过来又暗示着和谐、秩序，以及毋庸置疑的道路。

由让·凯洛尔撰写、米歇尔·布凯解说的评论，以讽刺的口吻对所有这些平常之事进行解说，似乎变得兴奋或富有感情是危险的——好像那样电影和声音可能会失控，或者好像邪恶的平庸之处必须被最大化。正是本着这种精神，解说说起集中营是作为商业建筑项目建设的（“集中营就像大饭店一样建造起来。需要承包商、估价、竞价，当然在高层还得有关系”），并把瞭望塔的建筑风格拿来讲一个阴冷的笑话：“瑞士风格。车库风格。日本风格。毫无风格。”每一帧纪录片画面对应着每一种嘲弄似的风格认证，仿佛这组镜头是学术报告的一部分。在这种语境下，这个笑话表达的愤怒比单纯的愤怒还要多。

这部电影的现在时表达了当过去已经过去时电影所能做到的极限，这一现在时的中心时刻化为一个很长的推拉镜头，沿着前集中营里的一排空床铺拍摄。在罗兰·巴特的阐述中，这样拍摄面临的挑战是，要想象这些床上住满了活着的人——谁将会死去，谁已经死去。只是，既然这是一部电影，他们不会死去，因为他们无法进入摄影机的画面，移动摄影机也没有时间或空间给他们。当然，因为完全相同的原因，他们也不会活下来。他们不在那里。摄影机无法拍摄他们，这让我们很难记住他们。在这一点上，解说特别有说服力。

> 这些木板，这些三人合睡的床，这些人藏身的洞穴，他们偷偷吃东西的地方，睡觉本身就是一种危险——没有描述，没有镜头，能还原他们的真实维度，无尽的、不间断的恐惧……只有砖舍外壳和遮棚的残迹。

镜头来到一排空床铺的尽头，在一堵空白的墙上停下来，再沿着床铺往回走，“好似”，用威廉·罗斯曼的话说，“不断穿越这一长排空荡荡的床，是它不可改变的命运”。

影片结尾也强化了这一点。我们看到一些关于集中营解放的以前的素材（现在大家都很悲伤地熟悉了）。那些幸存的囚犯，满脸恐惧，眼神穿过带刺的铁丝网，盯着理应是他们自由的意象的地方，即围栏这边的世界。解说问道：“他们被释放了吗？日常生活将会接纳他们吗？”我们注意到，这些囚犯意识不到这些。接下来，是一段纳粹的头目和两名军官拒绝承担责任的素材。解说问道，该由谁负责？我们看到一个脸色苍白的囚犯在悲伤地向下看——他在看什么？——接着我们回到以下场景，它让我们想起在看到解放集中营片段之前我们所看到的那幅令人恐惧的情景：骨瘦如柴的尸体被丢进坟墓，骷髅被人用手成排地摆在地上，烧焦的尸体，一帧帧满是眼镜、鞋、碗、剃须刷、女人的头发的画面，成堆的尸体被拖拉机铲起，倒进土坑。所有的黑白照片、胶片和照片都是由过去难以想像的摄影师拍摄的。接着，在看到囚犯等待释放的场景后，我们看到三张静态照片，或者

可能是同一张照片的三个不同特写，再次展示了尸体的堆积和扩散，像一种中世纪的版画，一场混乱的死亡之舞。随后，银幕开始变为彩色，变成带紫色点的浅绿，看起来像是一种凌乱的莫奈风格，这种关联也不是毫不中肯。这是一面覆盖着一座集中营掩埋场的池塘，一个模糊的（在1955年）、或多或少没有意义的影像。然而，它在历史上的存在很快就消失在解说为它定下的隐喻中：“我们糟糕记忆的冰冷浑浊之水。”解说问道：“我们之中，是谁从这个奇怪的瞭望塔瞭望？”似乎集中营的瞭望塔本身就成为了解过去的一个视角。画外音还在继续，有人不相信这些，也有人有时会相信。还有“我们”，由电影制作者和观众组成的共同体，被描述为“真诚地注视着这些废墟”，并假装相信这样的暴行只属于一个时期和一个国家。

这是我们假装相信的一部分。我们也在假装或许我们比自己实际上更了解这些情况。但我认为，我们主要是在挣扎，电影让我们陷入挣扎，在由平淡彩色的现在与黑白过去惊人的明确性之间的区分所代表的不论何种分离中挣扎。我们不能否认其中任何一个元素，也无法将它们组合起来。影片结尾暗示，集中营可能会在任何地点或任何时间再次出现，毫无疑问，这一暗示出于好意，也很到位。但这并不是1955年的世界真正给人的感觉，它的善意和体贴是对电影自身主题的逃避。在我们担心这些事情是否会再次发生之前，我们必须确信它们曾经发生过。当然，我们相信了，但同时又感到困惑。现在我们的确会说“无法相信自己的眼睛”，我们的意思从来都是，我们不得不相信自己的眼睛，但无法应对它们的所见。我们的情况既不是遇到《无粮的土地》中那个颤抖的男子，也不是看到卢米埃尔的神奇复原的墙。在第一种情况中，如同银幕上的所有事物，我们确信这个男子和他的疾病都是真实的。在第二种情况中，正如我所说的，画面既真实又不可能。《夜与雾》的恐怖景象既是真实的，也是难以想象的。我们很难相信自己相信了它们。我们的怀疑既是一种美德——一种对震惊的忠诚，也是一种负担——在一定程度上它促使这些画面从过去猛烈的清晰淡入现在空洞的朦胧中，正如电影本身的语言所暗示的那样。

国家和时刻

1914年，全世界发行的电影有90%来自法国；到1928年，美国电影占到85%。这一大转变是让——吕克·戈达尔在他那部由八部短片组成的《电影史》（1997——1998）中提到的，他说第一次世界大战使得美国电影摧毁了法国电影。接着，戈达尔又冷酷地补充道，随着电视的出现，第二次世界大战使得美国电影“向所有欧洲（国家

的）电影提供资金，换句话说，摧毁了欧洲国家的电影”。这只是事实的一部分。另一部分是，法国沦陷时被禁映的大量美国电影，在第二次世界大战后像泄漏一样涌入法国，并使得法国电影得以重新塑造，戈达尔的电影属于这种再造的很大一部分。可以说，没有尼古拉斯·雷和塞缪尔·富勒，就没有《筋疲力尽》（1960）。尽管法国人拥有让·雷诺阿，但安德烈·巴赞的大部分电影理论是建立在奥逊·威尔斯和威廉·惠勒的电影基础之上的。

如今美国电影仍在全球市场占据很大份额。2010年初，《阿凡达》自中国的1 628块银幕上下映，原因是它太惹眼，它的替代品是中国本土制作的一部关于孔子的传记片。但如果如联合国教科文组织2010年的报告中所说，“美国电影继续支配着入场券”（2006年的数据），也有一些有趣的例外，有的本土制作依然占有优势，如印度电影和法国电影。印度是影片制作数量最多的国家：2006年高达1 091部（这个数字是指正片长度的电影）。尼日利亚以872部名列第二，美国以485部排名第三。相比之下，该年度法国制作的电影是203部，英国是104部。尼日利亚的例子尤其重要，特别是对关于电影可能死亡和继续存活的争论而言，借用这份报告中的话说，因为这个国家“几乎没有正规的电影院”，所有的观影都是在某种家庭或临时搭建的环境中完成的。

戈达尔在《电影史》中引用了一句口号：“商业追随电影”，但电影和国家并不是纯粹的经济实体。齐格弗里德·克拉考尔在《从卡里加里到希特勒》（*From Caligari to Hitler*，1947）一书中认为，从某一时期的电影中可以推测出整个德国的心态。这类关键举动太容易了，尤其是在事后看来；但似乎可以肯定的是，时间和地点可以结合起来创造出非常特定的、不可重复的电影——俄国实验电影、英国喜剧片、意大利新现实主义电影、法国新浪潮电影、巴西新电影。记住，一切都可能不同，并且记住马克斯·韦伯的格言，即对国民性格的信仰是一种迷信，我们没有理由不试着去看看其中的一些结合可能意味着什么。

正如克拉考尔指出的，从《卡里加里博士的小屋》（1920）到《诺斯费拉图》（1920），从《大都会》（1927）到《马布斯博士的遗嘱》（1933），一系列优秀的德国电影通过幻想，给我们讲述历史上的世界，讲述那个世界可能的样子以及在某种程度上已经成为的样子。这一解释性主张与阿多诺关于偏执的说法相似，即“现实中一些东西在偏执的幻想中引起共鸣，并被它扭曲”。魏玛德国的现实引发了这些带有倾向性的观点，事实上，这些陌生的医生和吸血鬼诡异地发现了他们的模仿者。

意大利新现实主义的情况大不相同。太多的恐惧已经被满足，太多奢侈和残忍的幻想已经取代了过去的政治。从罗西里尼的《罗马，不设防的城市》（1945）到德·西卡的《偷自行车的人》（1948），再到维斯康蒂的《洛克兄弟》（1960），一系列阴郁而真实的电影为彻底扭曲的世界提供了纠正，或者还给了我们一个未被扭曲的平凡早已从视野中消失的世界。这不单单是使用业余演员或真实场景的问题。如同在纪录片中一样，在这些影片中，“真实”不是仅仅通过偶然或纯粹的电影技术拼凑起来，而是被细致地组合。关键是它们需要被组合在一起。事实上，如果我们不理解现实在何种程度上被认为已经失去，我们就很难理解这些电影的力量，以及在何种程度上这种失去是不光彩的——戈达尔认为：“有了《罗马，不设防的城市》，意大利仅仅只是恢复了一个国家正视自己的权利。”

法国新浪潮则更不相同。一群电影制作者和准电影制作者接手了法国的电影产业，它意味着光鲜的、制作精良且价格高昂的电影。从《四百击》（1959）、《表兄弟》（1959）、《筋疲力尽》（1960）到《祖与占》（1962），这一系列疾风骤雨似的电影，与已然成名的导演如雷内·克莱芒和克劳特·乌当——拉哈不疾不徐的电影形成了一种显著的、颠覆性的对比。如同在意大利一样，这些电影在某种程度上的目标也是一种现实主义，一种对已经消逝的日常世界的感受。但在法国电影中，这一日常世界更奇怪，对年轻人、反叛和希区柯克而言，它比任何历史或政治议程都要更真实。即便电影含有大量的政治元素，情况也是如此。戈达尔导演的《小兵》（1960）的故事情节以阿尔及利亚战争时期为背景，主要涉及暗杀、酷刑和审讯。影片中安娜·卡里娜说，被拍照就像被警察盘问一样。这并没有使她的朋友米歇尔·索博有任何犹豫，正是索博在为安娜拍照。他用权威的口吻说道：“摄影即是真实。”这场戏剩下的全是关于照片，活动的或是静止的。我们看着索博拍下他的照片，我们看到他自己的静物相机无法捕捉到的全部动作，当然，我们也看到了他在拍照过程中自己的所有动作。稍后我们听到索博的旁白，还有一些图片，它们不可能来自房间内任一相机的视角，只能是来自完成的、成熟的电影：它们看起来就像已拍好的时装照片，只是在画面中微弱而持续的晃动中受到了干扰。在这种情况下，摄影和电影即是真实，不是因为它们的诚实和简单，而是因为它们向我们提供了被毫无防备捕捉到的现实的多重视角，因而作为现实很难被否认。在《电影史》中，批评家塞尔日·达内对戈达尔说，他很幸运出生得足够早，因而能够继承已是丰富而复杂的电影史——言外之意，还不至于太晚而不能为此做点什么。

自默片时代以来，日本的电影工业蓬勃发展，然而，有很多时候都堪称典范，因而很难挑出独特的例子。但在20世纪50年代有一段时

间，一些特定的关注集中在极为不同的电影制作人的作品中。在这里我们或许可以接受法国导演雅克·里维特提出的打赌。

里维特认为，我们根本不应该把沟口健二和黑泽明放在一起，因为“你只可以比较具有可比性的，以及目标足够高的”。这是一种常见的想法，尤其在法国批评家中更是如此。里维特评论道，沟口健二是“彻底日本的”，而黑泽明是某种国际冒险家，受到约翰·福特的影响。我们可能会认为，沟口健二和黑泽明都选择了他们表达日本风格的方式，因为这就是他们过去的风格，而在我想要简要介绍的电影中，他们风格的真正差异集中在对国家不同的思考上。

《雨月物语》（1953）和《战国英豪》（1958）的故事背景均设在内战时期，实际是在同一时间：16世纪。两部电影都考虑到了近代的国际战争，都把战争描绘成一种受骗的人在其中谋求利润的环境。“钱就是一切”，“战争对商业有利”，这两句话出自《雨月物语》，但这两句台词同样可以轻易地出自《战国英豪》，如果这部电影里有任何人拥有像商业一样可敬的或粗俗的东西。这部电影的相关说法是，一个人可以“从战争中发大财”。在两部电影中，两个农民都有超越他们身份的希望和野心，这遭到有力的嘲笑和批评，特别是在几个演员的闹剧式表演中——《雨月物语》中的小泽荣，《战国英豪》中的藤原釜足。但他们的希望最终并没有以古老而不那么混乱的社会秩序的名义被消除或贬低。也就是说，两部电影都不支持这些令人讨厌的奋斗者的行动，但都承认他们是重要的历史力量和欲望的标志，并且毫无疑问，相比16世纪，在20世纪更是如此。



图4　不为利润

但我不能再讲下去了，我还没有指出这两部作品之间的巨大差异。《雨月物语》是一部安静的、缓慢的、抒情的电影，死亡是它的主题。《战国英豪》是一部冒险片，影片重心是两个滑稽人物。《雨月物语》中，农夫的野心——一个想成为武士，另一个想要售卖陶器大发横财——结果成为致命的或绝望的破坏。《战国英豪》中，两个拾荒者却得以逃脱性命，并且，他们至少得到了一点他们想要的东西：他们到战争中寻求的小部分财富。然而，在《战国英豪》中，我们看到了一场对黑泽明导演的《乱》（1985）中场面宏大的可怕大屠杀的演习——这是他第一次运用宽银幕。在这部电影中，就像较晚的那部一样，人物喃喃低语，带着仿佛末日启示般的精准：“这就是地狱”，“这就是世界末日”。

据说《战国英豪》中的两个人物是《星球大战》中R2D2和C3PO的原型，他们常常显得滑稽可笑，却很少令人愉快。他们被卷入公主以及保护她的将军的逃难中，如有可能，他们无时无刻不想背叛这些贵族，并再三计划强奸公主——但《星球大战》中的莉亚公主有护卫队保护，并不担心安全。换句话说，在《战国英豪》中，阶层之间被要求形成一种纽带，并相互关照；骑士精神拯救了这一天，但只是因为它变得现代化和人性化了。黑泽明说，他想要制作一部“充满刺激和乐趣”的电影——不同于他的《蜘蛛巢城》和《低下层》（均是1957年），这两部电影分别从莎士比亚和高尔基那里借鉴了大量的黑暗元素。黑泽明确实做到了。然而，他是通过表达而非消除一整套当代日本人的担忧做到的。

《雨月物语》最后几场戏的气氛很复杂。制陶工源十郎偶遇的不是公主，但肯定是一位出身高贵的小姐，小姐爱上了他，带着他一起生活。源十郎忘记了妻子，忘记了一切，只沉浸在美妙的爱情以及神奇进入的优雅精致的世界中。后来他发现自己的情人是个鬼魂，惊恐万分。但当我们了解到她因太年轻去世而不知情为何物，于是重返人间寻求所谓的普遍体验时，我们更容易被她吸引。最终，几年后，源十郎留鬼魂独自悲伤和湮灭，然后回到故乡。战争给村子造成巨大破坏，他的家看上去冷冷清清，空无一人。但他发现妻子到底还是在家里，她为他准备了一顿饭，在他睡着的时候看着他。妻子的举止有一种奇怪的忧伤，看上去像是一种复杂的告别，而不是欢迎。不管这组镜头看起来多么漂亮，我们都可能会被这里的色调所迷惑。但时间并不长。清晨来临，源十郎醒了。家里同他刚回来时看到的景象一样，冷清孤寂。原来他的妻子已经去世多年，是她的鬼魂在欢迎他回家。





图5　谁是鬼魂？

如果说在《战国英豪》中，战争是一种可能成为常态的例外状态，那么在《雨月物语》中，战争是一种超越庸俗机会主义的状态，它允许人们尝试穿越到梦想的世界。在某种情况下，尝试并实现它。然而，梦想的世界也是一个死亡的世界，这是双重的，因为当你在那里的时候，死亡接管了现实世界。与其说战争是一个暴力场合，不如说战争是一个多缝隙的时机，是世界之间关系不确定的时刻。沟口健二从不说教，但我们很难不觉得他在指向道德上的弱点，指向当前希望中的某种深层缺陷，它使得错误成为灾难，再一次地，我们很难认为他想的只是16世纪。

孟加拉语电影，特别是萨蒂亚吉特·雷伊的电影，在风格上和道德上都非常接近意大利新现实主义：就像置身于“阿普三部曲”中被忽视的宁静祥和之地，这三部曲包括《大地之歌》（1955）、《大河之歌》（1956）和《大树之歌》（1959）。但时间和历史的节奏是不同的，并且我们在雷伊的电影中发现了对帝国的理解，这与任何对帝国的理解都远远不同。这一点对于相对被忽视的《下棋者》（1977）来说尤为真实，这是雷伊导演的唯一一部乌尔都语电影，也是少数几部情节背景设定在过去的电影之一。

这部电影到处都是值得称赞的慢镜头。在一个特写镜头中，我们从侧面看到一盘棋局，棋盘上有棋子，背后倒下的棋子起起落落，移进移出。一只戴着戒指的粗短的手进入画面，移动棋子，然后挪开。画外音中，一位风趣又稍显冷漠的叙述者把象棋和战争做类比，我们当然对这一点感兴趣，还有叙述者所说的总督达尔豪西勋爵，他代表

东印度公司吞并了印度的一大块土地。从这一平稳的侧面视角来看这盘棋，华丽雅致的红白象牙棋子，它抗拒的不仅是象征，还有任何解读，这部电影让我们想起所有闲散、痴迷以及无目的的事物，所有停在历史边缘的事物，它没有抓住无论大小世界的统治者的残暴意图。

在电影的一大固定套路中，我们遇到了同样的内容，理查德·阿滕伯勒是东印度公司在奥德的代理人，他要求阿瓦德国王签署一份退位条约。我们知道每个人的心思，因为我们在不同场景中看到他们以不同的方式承认自己的错误，并且承认正在发生之事是个大错。在电影巧妙情节的长时间构建中，一切都得到了解释，我们了解了场面为何尴尬，我们知晓两人埋在心里的话语。当我们在观看这一场景时，不会忘记这种种。相反，我们对背景知识的了解影响到场景中的每分每秒。即便如此，我们还是注意到了别的东西，它甚至不是一个完整的故事。



图6　有下一步棋吗？

我们看到代理人阿滕伯勒红了脸的尴尬，他那布满斑点的皮肤本身就是一张帝国地图。我们听到他恃强凌弱的语气，尽管我们知道他也认为这种恐吓胁迫是不对的。而在国王的脸上，我们看到的不是他已充分表达过的对这场灾难的责任，而是一种超越悲剧的忧郁。雷伊的镜头回到这些面孔上，尤其是国王，带着一种思考式的、困惑的好奇心，停留着，因为除了停留，无事可做。时机是至关重要的，镜头回到脸上，等待着。这么说吧，除了重复，脸上什么表情都没有。除了欺凌和忧郁，镜头的停留暗示的不是无助，而是对错综复杂的人类同谋的一种敬畏，对戏中没有人想要，但每个人都扮演一个角色，接受一个角色的敬畏。

导演自己并不是这个悲惨故事的同谋，但他和我们在其他方面却是共犯，即当我们失去叙事，或失去对历史的解释时所感到的困惑。这种失去不会长久，我们也无法忍受叙事和阐释的缺席，它们会大批地返回。这就是为什么电影、生活和历史都有叙事，这也是它们如何参与进连续的、前进的时间。但还有另一种时间，有点像瓦尔特·本雅明所唤起的弥赛亚时刻的对立面，那种突然的、总是出人意料的启示的对立面。雷伊的时间是救世主无法降临的时间。没有人会来，没有什么会发生，没有意义会显现。至少，我们都还不知道。当然，这种时间并不局限于雷伊的电影，但很难想象会有谁能更好地理解它。

艺术和实验

所有的电影一开始都必然是实验性的，卢米埃尔兄弟思考了一段时间，认为活动图片的主要用途之一可能真正在科学实验中。当然，商业电影在技术上可以是且常常是实验性的，想想随着1982年（之前的使用更有限）的《电子世界争霸战》而大规模涌现的计算机合成图像，或是相机和色彩可能性的众多发展。我还想说的是，大众娱乐往往具有实验性优势，这在喜剧和悬疑剧中尤其如此，因为总是有新的技法以供尝试，你永远不知道什么会抓住大量观众的想象力。我们已经看到了一些在早期动画中占据主导地位的实验手法。

但是，当电影产业稳定下来时，电影已经接受了叙事，并将讲述故事确定为其主要任务，先是通过图像和字幕，后来是图像和声音。在这种模式中，这种新媒介作为一种艺术形式，作为一种视觉游戏或视觉探索，如同达达主义和超现实主义对语言及渴望的玩弄和重塑，它的可能性被公众严重忽视了。如果重要的是要记住“电影”对大多数人而言意味着叙事性的故事片，那么，要记住电影还意味着更多的可能性同样重要。其实这些可能性一直在发生，比如马塞尔·杜尚的《贫血的电影》（1925）以及雷恩·莱、斯坦·布拉哈格和威廉·肯特里奇的电影。我们不是在谈论后来被人熟知的艺术电影，即一种高格调的叙事电影，我们谈论的是作为视觉艺术形式的电影。正如劳拉·穆尔维精彩地指出的那样，在电影中，电影制作者“不断地将电影的手法和素材呈现为视觉形式，缩小了胶片和银幕之间的距离”。

我最后一次在公共场所看雷内·克莱尔的《间奏曲》（1924），是在巴塞罗那的一个博物馆，它在座座雕塑间循环播出，这些雕塑主要是胡安·穆尼奥斯的作品；另一个房间在播放罗伯特·莫里斯的电影《雕塑人生》（*Waterman Switch*，1965年的舞蹈创作，电影版更

晚）。这些展出的艺术形式之间的联系十分精妙。克莱尔的电影看起来像是一件由技术玩弄运动把戏的匠心独运的雕塑。穆尼奥斯的雕塑，特别是《提词者》（*The Prompter*）或《荒原》（*The Wasteland*），看起来就像那些已经结束的电影，被定格为衰退的静态画面。穆尼奥斯为他的作品写道："你必须前来，观看，绝望和微笑。"

《间奏曲》启发了路易斯·布努埃尔和其他许多先锋派艺术家。它以一个滑稽的电影故事开始，在虚拟的抽象中结束，看起来就像一部快速的、无意识的实验电影史，或是实验电影历史的一部分。电影一开始，是各种滑稽动作，一座没有固定的大炮自己在四处移动，两个人以十分缓慢的动作跳跃，像是在飞翔。在各种各样的恶作剧之后，另一个人被杀死，然后，电影开始记录他的送葬队伍。应该说是来关注这支送葬队伍的变化。一辆老式灵车在教堂外等候，但当我们寻找这辆灵车应该配备的马时，镜头向侧面移动，车轴之间出现了一匹骆驼。这是一个很应景的超现实主义笑话，但并没有像超现实主义笑话那样不守常规。这一移动不像布努埃尔那样粗暴——它发生在布努埃尔有机会在电影中做任何镜头转换之前——展示了一个无腿的人坐在一个带滑轮的小盒子里，双手划地前进，急切地想加入这场追逐。几个镜头之后，其间我们正疑惑是否应该觉得这一行动十分搞笑，这个人失去了耐心，从盒子里爬起来，四肢健全，开始奔跑。

与此同时，葬礼上站着许多衣着正式、表情严肃的人，不少人的脖子上都戴着花环，他们走下一排台阶，在灵车后面排起长队。这些人是由导演的一群朋友扮演的，包括马塞尔·杜尚、曼·雷和弗朗西斯·皮卡比亚，其中，皮卡比亚撰写了该剧本。这时，发生了一件很不寻常的事，这件事很容易被描述为一次事件，但几乎不可能造成影响。骆驼以一种稳定的步伐走起来，队伍中的人开始……以夸张的慢动作在棺材后面跳跃。只是这种慢动作的跳跃看起来不像奔跑，它像是一种表达对一个人的尊重的新方式，像是一种当地风俗。这些人在遗体的后面认真地穿行在空中，特别是一位老太太，正积极地投入到这项活动中，她的双腿笔直，整个队伍像是漂浮的死亡行军。这个队列继续前行，摄影机从不同的角度拍摄，并选择队伍中不同的人拍摄，持续有一分半钟。我们可以对这个恶作剧有各种各样的反应，但在基本技巧可能暗示的任何东西之外，它很有趣。我的双重反应一直都是：只有电影能做到这一点，以及这就是电影应该做的，至少在某些时候是这样。

在某一刻，灵车自由了，它挣脱了骆驼，向下驶去。它起起落落，穿过森林。在这个阶段，电影几乎完全抽象：形状和线条旋转着，闪烁着，我们从灵车的角度看这个世界。尽管我们可以将这些形

状解析为树叶、铁轨和护栏，但那不是我们所看到的。我们看到运动本身，看到我们在运动，这是我们从静止的世界在镜头中飞驰而过推断出来的，就像在斯坦·布拉哈格的《飞蛾之光》（1963）中，树叶、花粉和翅膀以惊人的速度形成和重构一样。事实上，有时我们看到的东西似乎更加模糊，我们认为自己看到的是纯粹的电影，空白胶片跑过摄影机的孔径，看到的是一种运动形式，或是对运动的模仿，它完全属于技术，而不是被展示的或被拍下的世界。

当我们看实验电影时，即便没有发生这种情况，我们也会有这种感觉，这正是因为银幕和胶片总是可以联结起来，而当电影依赖于运动镜头和静止世界的关系时，这种感觉就非常强烈了。如同布拉哈格的《奇妙的浮现》（*Wonder Ring* ，1955），这部短片主要是在纽约第三大道的老式高架电车上拍摄的，它在车站之间一路拍摄。作为对这部电影杰出的回文式回应，约瑟夫·康奈尔的*Gnir Rednow* [1]（1955）将同一部作品从左向右翻转，并倒放复制出来。我们在这两部影片中看到：楼梯、站台、门、售票处、乘客、办公楼和仓库，其中一些偶尔也会自己移动。也不是电影的所有内容都是从行驶的列车上拍摄的。但主要的和最奇妙的效果是，摄影机不是在捕捉或表现运动，而是像《间奏曲》的片尾，它在表演运动，让静止的世界滑动起来。吉尔·德勒兹认为："运动的摄影机大致等同于它所展示或利用的所有运动方式。"琳恩·柯比认为早期电影对列车有特别的喜好，穆尔维也引用了这一观点。可以认为，在电影出现之前我们最重要的电影经验之一，就是坐在火车或汽车上看世界掠过，就像我们揭示的那样，在此语境下我已经说过两次。

这让我们回到了第一章中我所提出的关于运动和动画的思考，我们现在可予以详细阐述。作为主要用于捕捉运动真实情况（或是它真实表现的样子）的发明，电影几乎可以瞬间以不同的放映速度开始播放，并使得静止之物看起来像是在自发运动。从卢米埃尔的工厂到昨日的婚礼视频，移动摄影机最持久的日常工作是为了跟上世界的运动，它总是可以把运动的镜头变成纯粹的运动，成为旅程的复制品而不是照片。看那些能唤起这些问题的电影并思考问题本身的乐趣在于，我们能轻松地做那些听起来很困难的事。无须片刻思考，我们将我们的感知与理解分离开来：在给定的影像中，我们知道什么在"真正地"运动，什么在"真正地"运动却有着错误的速度，以及什么根本没有运动——就像《间奏曲》中灵车似乎要撞上的明显靠近的墙。这是相对论的一课。这里有东西在运动，正如照片中没有东西在运动。但是，运动有时是一个事实，比如一个站着的人突然跑起来，有时是一种关系，比如这辆车比这匹骆驼跑得更快。有时，这种关系必须被推导出来：墙的明显运动标志着摄影机的真实运动。斯坦·布拉哈格写

道：“一切恐惧的消除都是在望的”，这个双关语同时表达了机会和待定。了解我们的所见，特别是当我们似乎在看别的事物时，无疑可以减少我们的恐惧。但这种可能性也许仅仅在“视力范围之内”，还仅停留在“菜单”上，而不是“已递在手边”或是“已端在桌上”。

关于“什么是可见的”这个问题，在明显更简单的实验作品如理查德·塞拉的《捉铅的手》（1968）或者马塞尔·布达埃尔的《雨》（1969）中同样存在。在《捉铅的手》中，我们从侧面看到一只手试图一把抓住铅片，画面中小铅片有时连续有时间断地从顶部掉下来。这只手时不时地调整自己在画面中的位置，有一次还简洁地朝扔铅片的人以手指示意，表明需要加快速度。但镜头没有切换，也没有移动。这部电影有将近三分钟的时间。我们在看什么？当然，这是一种空洞的运动模型，摄影机捕捉到的运动。这只手是否抓住了下落的铅片，又失败了多少次，这些重要吗？这部电影的片名根本没有提到它的失败。不，重点肯定是紧抓着的手和下落的铅片，抓握和重力这两种运动在影片中不断地相遇和错过。在所有运动问题中存在的时间问题，可能是最基本的元素。电影有一个时长，每个人都会随着它的播放而变老，包括手的主人、抛铅片的人和观众。当然，尽管这只有大约三分钟的时间，但电影不希望我们忘记这一点，并为我们提供了一个强大的视觉标记。不管这只手是否抓住了铅片，手经常触碰到它。在电影的结尾，手因为这种接触而变黑了，时间留下了它灰突突的铅色印迹，即使最后那只手仍然是空的。确切地说，大概是因为彩排，一开始那只手就很脏，但后来它确实变得更黑了。

布达埃尔的《雨》是最令人难忘的短片之一。一个人正坐在铺在木箱上的一张纸面前，我们从不同的角度观看他。他有一瓶墨水，他用笔蘸了墨，然后开始写字。当他写字时，雨水落在纸上，稀释了墨迹，写的字变成了流动的墨水画。他继续写；雨继续落下。最后他浑身湿透，只好放弃。这个短片持续了两分钟多一点。它的副标题是“写字计划”，其晦涩而浅显的故事暗示了失败或糟糕的计划：比方说，写作最好在室内进行，或者这天气不适合书写。然而，它的另一个故事，它上演而不是讲述的故事，更令人愉悦：糟糕的时机，下雨时在户外写字，会产生两件新的艺术品，即纸上的墨水画和这部优美的电影。第一个故事可能是一则寓言，讲述了失去好运是多么容易；而第二个故事暗示了我们有多么不想失去。这里也潜藏着一个关于书写和电影的寓言，但我不确定它的所指。

但这些一定是图像中的运动的两个实例，而不是图像本身的运动吗？是的，尽管在电影院有很多两者同时发生的例子，但我们不应该把它们混为一谈。然而，这两种情况中令人激动的部分均源于运动本

身，即镜头和世界在时间上的共谋。在路易·马勒的《扎齐坐地铁》（1960）的结尾，当小女孩被问到周末在巴黎做了什么，她回答道“*J'ai vieilli* ”，这句话通常（而且得体地）翻译为“我增长了年龄”。她想说的可能不是她变老了，只是她长大了一点，就像电影里的每个人一样，但照片中的人却做不到。

吉加·维尔托夫的《持摄影机的人》（1929）是一部伟大的纪录片，也是一部实验性很强的电影，比大多数电影更清楚自己的赌注。它宣称其作为一部电影，将没有字幕或情节梗概，并且不会效忠于文学或戏剧。这部电影主要向我们展现一座城市生命中的一天，除了一两个乡村旅行场景，其余场景都是城市的工厂或车间。它还展现了一座电影院，以及一群（并不总是全神贯注的）观众。影片快要结束时，随着电影被放映给观众，我们开始看到越来越多的电影内容。我们还可以看到，同一部作品一次又一次地，以剪辑室里编好号的电影胶片的形式被快速剪开又被粘接在一起。并且，我们常常只看到剪辑师的眼睛，这是电影制作中视觉转化的一种转喻。影片中的剪辑师是维尔托夫的妻子伊利萨维塔·斯维洛娃，后来她自己也当了导演。影片中有很多图像叠加在一起，以至于我们不仅可以看到重叠部分，而且似乎还可以看穿每一部分，仿佛它们都不能控制彼此的入侵。影片中还有一些惊人的分割画面效果，特别是在交通中，右边的有轨电车图像似乎要与左边相同的有轨电车图像相撞。有时，图像的平面倾斜使得街道或建筑物似乎自己拱起来。这种效果没有比莫斯科大剧院似乎要下沉时更令人震惊了，建筑物的左右两部分向中心坍塌，直至屋顶的两半相互垂直，合二为一，形成一幅令人震惊的毁灭景象，而这只是画面的旋转效果。影片中还有一个极为美妙的小蒙太奇，一个女子推开一扇窗户，迎接清晨。她只做了一次，却有四种不同的镜头，每个镜头都取自略微不同的角度，每个镜头都优雅地融进下一个镜头。影片中还有一些时刻，可能让人想起《间奏曲》中的场景，当然，也可以预见《奇妙的浮现》中的场景。影片中有很多火车；有一个特别的镜头，它是从一节移动车厢的车顶上拍摄的，这节车厢从轨道上蜿蜒着离开我们：这既是一幅运动的图像，也是一幅运动中的图像。

在这部电影的开头，一切都是安静的，比城市生活的一天这一隐含故事所需要的还要安静。人们在公园里睡觉，巴士和火车在厂房里打瞌睡，机器全都是静止的，商店的橱窗或是关着，或是挂满玩偶，合成的动物和静物经常出现：高速运转的缝纫机前，一只没有移动的玩偶，它被放在一辆自行车上，淡漠的脸似乎在抗拒踩着踏板的双腿。在电影院里也有一刻电影画面定格了，于是，我们看到乐池里的乐队成员——这部电影中放映的电影里的乐池？——凝固了，弓停在琴弦上，嘴唇停在长号上，直到电影院的技术员把两条松散的胶片粘

在一起，播放才重新流畅。所有这些都强烈地暗示了我在上一章提到的比喻：电影是生命的开始，或是循环的复活。就像其他许多电影一样，这部电影想要描绘的不是电影的发明，而是发明所激发的灵感：正如帕诺夫斯基所说，它能够“赋予无生命的事物以生命，或赋予有生命的事物以不同形式的生命”。

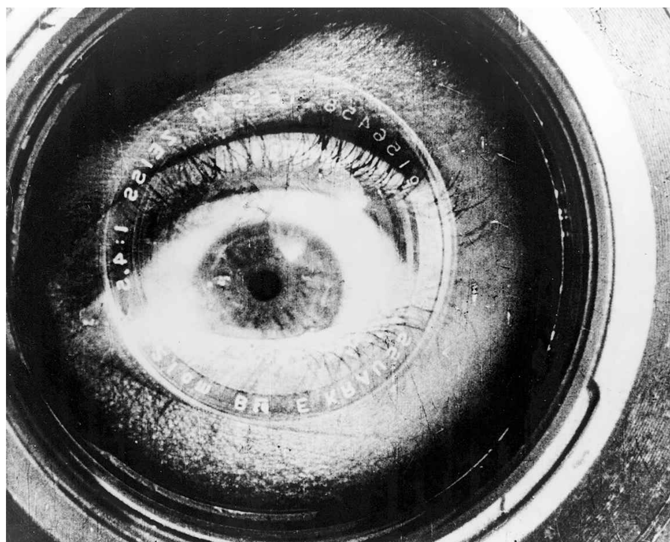


图7　观看事物

电影的片名很准确，因为有多个影像显示这个男子在四处搬运他的设备，折叠三脚架，攀登楼塔，坐在建筑顶端，紧紧抓着开动的列车的一边，乘坐汽车追着救护车。他只在部分程度上是拍摄电影的人，因为在这些地方有半数他都不需要拍摄任何东西；他就是扛摄影机的人，他的旅行对摄影机所能看到的一切都是一个隐喻。也有关于这一隐喻的笑话。在某一时刻，通过影像叠加，摄影师和他的三脚架出现在一杯啤酒中。在另一个时刻，三脚架上的摄影机（没有那个男子）做了一小段舞蹈动作，害羞地低下头，伸展着腿，像合唱团的女孩一样。

技术有着各种令人意想不到的东西能教给你。这部电影我看过很多次，但在我最后一次看它的时候，当画面在大约23分钟后开始定格时，我的第一个念头是，我的电脑或光盘出现了问题，而没有意识到这是电影艺术。但画面定格是系统性的，一次接一次，直至它们播放到一条电影胶片，然后是剪辑室里一整盘的电影胶片。画面重点特别放在了几个孩子的脸上，稍后我们将在一个魔术表演中看到他们活泼的身影。这并不是说我们先看到了照片，再看到了电影；而是我们看

到电影在等着运动。维尔托夫的作品不卡顿，也不拖延，而是把我们带到它的心里。即使到现在也令人感到震惊的是，这些孩子们曾经生气勃勃的脸上的生命力，以及当画面静止时，同样的脸上是呆滞的沉着。毫无疑问，我们感觉到这份呆滞，是因为我们期待运动；我们得到了它。然而，我们也开始在电影和摄影拥有它们自己的力量形式和成就之处感觉到一组细微的差别：在定格的运动与用镜头捕捉到的静止时刻之间；在静态美与动态承诺之间；在复活与死去之间。当我们说电影让世界活动起来时，我们的意思不仅仅是说电影把运动表现为运动，而是电影把世界从放缓或停滞中拯救出来，我们总是将此强加于它。每一个定格画面都可以获得未定格的生命，只要它有其他的画面陪伴。

导演剪辑版

在某种意义上，不管费里尼和我们知不知道，导演总是电影中的首要存在。梅里爱是他自己的电影的商标。如果我们现在想到早期德国电影，除了如《泥人哥连出世记》和《卡里加里博士的小屋》（均为1920年）这些特例，我们或许更有可能想起导演的名字，而不是电影的名字，这些导演包括茂瑙、弗里茨·朗和帕布斯特。有一大批作品我们是以导演的名字加以识别的，如德莱叶、小津安二郎、伯格曼、科克托，并不是因为这些电影充分表达了导演的个性，而是因为他们的名字是作品所表达的所有东西的代指，就像在乔纳森·斯威夫特诙谐的提示下，维吉尔并不意味着“叫这个名字的那位伟大的诗人，而只是某些纸稿，用皮革捆着，上面写满了他的作品”。

尽管如此，自早期以来还是有很多力量朝着相反的方向运作：制片公司、制片人，以及某种很容易接管大众艺术的匿名的趋势。有些电影有很多导演，如《乱世佳人》和《绿野仙踪》（均为1939年），因而它们只能是制片人或制片公司作品；如果评论家认为《蝴蝶梦》（1940）是希区柯克的电影，大卫·O. 塞尔兹尼克和以前的大众肯定把它看作塞尔兹尼克的作品。制片人确实是经典美国电影事实和传奇的很大一部分。他是创造神话，并使自己大于生活的人，比如《玉女奇遇》（1952）中的柯克·道格拉斯。导演是这样的人，穿着马裤，戴着平顶帽，叫喊着“开拍”和“停”。或在更经典的故事版本中，导演是有着德国口音或英国口音的人，是“艺术家”，但仍然像作家或演员那样，完全服从于制片人。大众话题的整个生涯，或者至少是整个第二生涯，都出自导演和制片人的碰撞，比如哥伦比亚影业的奥逊·威尔斯和哈里·科恩，其中浪漫的天才输给愚蠢的民粹主义，或者如果你喜

欢，被宠坏的梦想家遇到了解电影运作的人。正是在这样的话题中，同等精彩的导演作者论和导演剪辑出现了。

导演作者论（*auteur* theory）是法语词组“*politique des auteurs* ”的标准英语表述，它来源于词组“*cinéma d’auteurs* ”，这个短语最初是弗朗索瓦·特吕弗在一篇名为《法国电影的某种倾向》的文章中使用的。特吕弗写道：“我无法相信品质传统［一种他所攻击的制作精良的法国电影，一种他所称的“受轻视的电影”的传统］和导演电影能和平共存。”有趣的是，“*auteur* ”的英语直译不太可能，因为仅译为“*author* ”（作者）显然行不通。“*politique* ”在语境中有时是指政策，有时是指策略，意义稍加升华后，就成了稍微可被接受的“理论”。政策/理论有两种要素，一种可靠但缺乏争议，另一种在直觉上富有吸引力且同样具有颠覆性。第一种说的是我们针对某些导演已经谈论过的：他们的电影只是他们的电影，不管他们获得了多少帮助，这些电影所贴的艺术标签都是导演本人。雷诺阿同希区柯克一样，他们的电影都贴上了他们的个人标签，尽管希区柯克担任导演时主创人员更复杂，因为他是同一流的制作人以及制片公司合作的，他的艺术大部分在于与他们协商，征求他们的同意。这一主创构成指向了第二种要素，它受到法国评论家和他们的美国追随者的追捧：在整个好莱坞有很多秘密的作者导演，他们被体系掩饰和遮蔽。诀窍是发掘他们，在任何出现的地方找到他们的个人风格或怪癖，在似乎只是工业产品的地方找到他们精妙的个人表现。因此，奥逊·威尔斯是作者导演，因为我们了解他跟电影制片公司的“战争”。希区柯克也是作者导演，因为他赢得了这场“战争”。尽管我们不知道霍华德·霍克斯是否跟电影制片公司有过任何分歧，但他也是一位作者导演。科特·西奥马鲜为人知，但他技术过硬，无疑也算得上是作者导演中的一位。虽然（因为）迈克尔·柯蒂兹是《卡萨布兰卡》（1942）的导演，但从这个层面来讲，他不算是作者导演。

安德鲁·萨里斯提出了根本问题：“如何区分导演作者论和直接的导演论？”对一些人来说，只有靠它的极端倾向来区分，认为“很难想象一位糟糕的导演制作了一部好电影，也几乎不可能想象一位好导演制作了一部糟糕的电影”，这是萨里斯引用的伊恩·卡梅隆的原话，而卡梅隆的这段话是对特吕弗的“没有好电影和坏电影，只有好导演和坏导演”的改写。萨里斯巧妙地否定了这一极端倾向观点（导演作者论不具有预言天赋，且“评论家也无法认定坏导演就出烂片”），又迅速复原了其基本的结果——“不，不总是，但几乎总是这样，这就是重点。”我再次声明，导演的能力在于由电影体制带来的或是与电影体制对立所获得的作者导演身份。因此，乔治·库克“拥有比……伯格曼更成熟的抽象风格”，与比利·怀尔德相比，奥托·普雷明格更像作者

导演，因为普雷明格具有更多的“风格一致性”。即便我们认为这些主张都是错的，但它们都很有吸引力，因为这些主张让我们再次思考我们称之为艺术的东西，以及我们把身份这一概念所放置的位置。然而，当萨里斯列出他心目中的20位导演时，他的作者导演名单同很多人的几乎一样。（萨里斯的名单如下：奥菲尔斯、雷诺阿、沟口健二、希区柯克、卓别林、福特、威尔斯、德莱叶、罗西里尼、茂瑙、格里菲斯、斯坦伯格、爱森斯坦、冯·施特罗海姆、布努埃尔、布列松、霍克斯、朗、弗拉哈迪、维果。）

那么，这种思考影响甚深。它大体强调了导演的角色，将我们的注意力转向那些可能巧妙地伪装成普通的天赋和风格，并且赞颂了特立独行的人。但是，有一种导演是这种观点很明显遗漏或是错误解读的。我不是指那种熟练工人，尽管我认为他也不应该缺失或被误读。我指的是独创性在于折中主义的导演，他的个人喜好与任何个性展示无关。诚然，说到个性——在导演作者论的三个标准中，个性是第二个，另外两个是技术的掌握和“内在的意义”——萨里斯想要传达的是可被识别的电影风格，而不是洋洋洒洒的个人传记，但我所说的导演却为没有这种意义上的个人风格而感到自豪。在萨里斯的名单上，唯一一位这样的导演是霍华德·霍克斯，尽管批评家们经常在《育婴奇谭》（1937）到《夜长梦多》（1946）、《红河》（1948）到《绅士爱美人》（1953）中找到连续性，但它们之间的差异更有趣。我还想到路易·马勒，他在几年内执导了《恋人们》（1958）、《通往绞刑架的电梯》（1958）、《扎齐坐地铁》（1960）和《江湖女间谍》（1965）。还有斯蒂芬·弗雷斯，他以精湛的技艺执导了《我美丽的洗衣店》（1985）和《美丽坏东西》（2002），但同样还有《危险关系》（1988）、《致命赌局》（1990）和《女王》（2006）。对这些人而言，荣誉在于能够处理如此不同的主题，而不是给电影贴上个人标签，好似他们拒绝一切都必须属于某个人，以及导演工作做得好还不够这样的想法。

有趣的是，萨里斯在他的名单上十分推崇沟口健二（居于奥菲尔斯和雷诺阿之后，希区柯克之前），却根本没有把大师级的小津安二郎列入其中。我和任何人一样都很钦佩沟口健二，但我认为小津安二郎是更彻底的作者导演，一个伟大的技术高手，他有着强烈的个人风格，在一部接一部的电影中探索思想和社会的幽深处。这就值得我们为此停驻，看看导演的一致性风格是如何在电影中体现的。

许多电影制作者创造了我们认为可以生活于其间的世界，其中一些专门研究这种效果，为我们建立了整个想像的居住地。然而，我们不能生活于小津安二郎的电影中，因为他是如此小心翼翼又坚定不移

地把我们当作这个世界的旁观者，我们只能在边缘审视着这个我们不能进入也无法复制的世界。

小津安二郎以其节制风格而闻名：没有闪回，随着他的职业生涯的发展，没有跟踪镜头，也没有任何类型的镜头运动。他的影像通常都是从非常接近地面的地方拍摄，画面中的人物被归置在一个离地很低的角度。摄影机安放在现代日本住宅的走廊尽头。我们看到走廊尽头的房间，我们知道左边和右边都布有房间。但这种几何结构似乎没有深度，并且走廊通常是空的：我们在等待屋里的人出现。同样的情况发生在东京，在几部电影中，这座城市由那些高大的、有许多窗户的建筑外观所呈现。建筑之间必须有一定空间，用街道来表现，但我们看不到它们的间隔，因为摄影机是正面的，而非透视取景。相比之下，这些电影中最受欢迎的郊区火车站，就像一个非凡的自由空间。但郊区火车站通常也会在三个静态拍摄中出现，每一个镜头都停留了很长一分钟，并且通常是空的，等待活动的人/物的出现。时不时地，会有一个长满树木的山坡的远景镜头，或者是沙丘和大海的远景镜头：看起来就像一个短暂的假期，这正对应了小津安二郎电影中的人物行为，他们偶尔会以极尽谦逊的方式允许自己暂时逃离自己的工作。

这些电影主要关注家庭，以及几代人之间的关系。影片中的人物对于他们通常看起来凄凉的生活显得很乐观，几乎到了令人厌烦的地步。比如，黑泽明说他不喜欢小津安二郎电影中的这种“庄严的严肃感”。他想的可能是它们那种简朴克己的风格，但影片内容也受到严格的限制。然而，这些角色并不令人厌烦，因为他们有限世界的内部空间是如此广阔，刻画得也如此令人难忘。我们可以看看《麦秋》（1951）中的一个著名场景。一对老夫妇坐在公园里，看着孩子们玩耍。他们想起自己的儿子，儿子已经结婚做了父亲，还想起他们的女儿，女儿也将要结婚。父亲说，这或许是他们一生中最快乐的时光。但他的妻子并不确定。“你这样认为吗？”她说，“我们可以更快乐。”父亲并不否认这一点，只是说他们不应奢求太多。过了会儿，我们看到小津安二郎电影中一个罕见的镜头，这个镜头中没有建筑或人物，只有辽阔的天空，厚厚的云层几乎静止。一只气球在空中向上飘浮，我们看着它有好一会儿。下一个镜头再次对准这对老夫妇。父亲想到气球，说：“有个小孩儿一定在哭。”然后天空再次填满银幕，气球变成一个小圆点，在云彩下弯弯曲曲地飘着。如果没人提起那个哭泣的孩童，你会认为它是一种自由的意象。

小津安二郎电影中的那些人物都知道他们本可以更快乐。他们接受他们所拥有的，但也不会忽视他们可能会拥有的，这就是为什么我

们只能观看这些影片，而不是生活在其中。在小津安二郎的电影中生活，会一下子忘记太多，又一下子记住太多。

大卫·林奇说他喜欢法国人，因为法国人相信最后的剪辑，即法国人认为最后的剪辑应由导演完成。在大多数电影工业中，尤其在好莱坞，发行和分销电影的哪个版本，是由制片公司、制片人和投资者最终决定的。因此，导演剪辑版可能有以下几层含义：任何一部给定电影的最后版本；与第一种同样的版本，后来被包装供电影院或家庭观看使用，作为最初公映版本的补充或修正；最讽刺和最商业的是，任何比原版要长的版本。导演同他非艺术上的敌人战争的传奇故事应该完成剩下的工作。

额外的素材几乎总是很受欢迎，它们很少会改变我们对电影的看法，但也有例外。尽管科波拉的《现代启示录（重映版）》（2001）有额外50分钟左右的时间，但它并没有称自己为导演剪辑版，因为科波拉已经剪过一次。其中一些内容不同寻常，几乎自身就是一部电影，但你可以看出，为什么科波拉觉得这可能会分散人的注意力。影片中有一段长约25分钟的修复镜头，一群美国士兵偶遇一座孤零零的法国种植园，他们应一个家庭的邀请，前往参加一场丰盛的殖民晚宴。这个家庭除了是法国人，而且居住在丛林里，否则把他们放在《教父》中也完全适得其所。有一刻，在这家人对奠边府的下场（军队被政治家背叛）做了漫长的家庭讨论，并且对法国国内政治进行了激烈辩论后，主人很有说服力地解释了他们为何必须在此生活，为何必须在这个令他们感到不被需要且他们的时代明显已经结束的地方生活。他说，这个地方是我们的，我们从巴西带来橡胶树，种植在这里。“我们想留在这里，上尉。我们想待在这儿，因为这一切是我们的，是属于我们的。我是说，我们为这一切而战。而你们美国人却为……历史上最大的虚无而战。”这番话在这样的背景中——上等的葡萄酒、精致的亚麻织品、古老的家具、背诵波德莱尔诗歌的孩子、演奏手风琴的男子、受敬重的祖父、放眼可见江景的阳台——如同科波拉所说，提供了“另一种维度”。这些旧世界的殖民者在历史上可能有错，但至少他们知道如何同历史争辩。当美国上尉被问及是否知道奠边府时，上尉很遗憾地点了点头。这位美国上尉所了解到的是，他几乎不怎么相信历史需要一个争论，当一个法国女人问他战争结束时是否会回家，他回答说“不”。

相比之下，为由导演剪辑的早期家庭视频版《银翼杀手》（1992）制作的广告，向我们完美地展示了整个神话。“这是导演雷德利·斯科特自己的科幻经典版本。这个版本……去掉了‘鼓舞人心’的结尾……一部伟大的电影更伟大了。”如果没有那个结尾，我们的境

况肯定会更好，那个结尾飘浮在云层中，让我们在风景中迷失。它并不让人振奋，而是令我们迷惑，让观众有机会忘记刚刚或许了解的东西，也就是哈里森·福特和他所爱的女人不是人类，而是复制人，即最初被当作奴隶创造出来以供在“世外”殖民地从事艰辛劳作的人形机器人。哈里森·福特对早年生活的记忆，对老照片的认识，都来自植入物。在这一刻更重要的是，所有的复制生命都有一个短暂的失效期。这给我们带来了很多科幻小说都会让我们产生的什么都是复制的毛骨悚然的感觉。但这两个版本都让我们（让我）更彻底地陷入故事早期的危机。鲁特格尔·哈尔作为激烈反抗的复制人，准备拯救福特的生命。但是福特，如他曾经认为自己是的那个好人一样，也并没有放弃杀死入侵复制人的打算。幸运的是，哈尔的有效期到了。他坐在雨中，回忆起他能想起的东西，说道“该……死了”，像电影一样就此定格。

想起一部电影的导演，而不仅仅是他或她的剪辑版，能让人记住需要多少才能、投入和努力才可以呈现打动人心的结果；而且，导演很可能是一部电影背后的思想。但有时候，电影编剧或电影明星为电影提供思想，这便是作者导演这一概念最有用的地方。宝琳·凯尔强有力地指出，《公民凯恩》的编剧赫尔曼·曼凯维奇在不改变导演奥逊·威尔斯任何东西的情况下，也是这部电影主要的作者导演。显然，吉恩·凯利、弗雷德·阿斯泰尔、马克斯兄弟、巴斯特·基顿、查理·卓别林（即便当他并不是自己的导演时，他也经常如此）都是他们参演电影的主要制作人。有时候，正如我在后面所提出的那样，风格即作者，导演、编剧、演员、摄影师是它忠实而具有创意的执行者。

栩栩如生

在过去，比如1945年左右，当《翠凤艳曲》中的吉恩·凯利和老鼠杰瑞翩翩起舞时，拍摄人物和卡通人物的邂逅是滑稽而快速的，而且我们知道，表演者在演出完成后会立刻分离，前往各自截然不同的娱乐世界的本体性区域。这种分离因为数码相机和电脑增强技术而让我们感到不再那么牢靠。值得回忆的是，直到1988年，在《谁陷害了兔子罗杰？》中，导演罗伯特·泽米吉斯通过延长老凯利的出场时间才引出了有趣而令人不安的问题；也就是说，整部电影中都假装人类和卡通生物真实生活在同一个世界，并假装这两者都是摄影机捕捉到的现实。

在《谁陷害了兔子罗杰？》的开场，我们看到的是一个暴力和吵

闹的卡通场面，若我们立马就能确定这部电影不是迪士尼或华纳兄弟出品，那也是因为即使按照他们的标准来讲，它模仿得也太过于吵闹。然而，我们还没有做好准备，在听到导演喊“停”后看到一个卡通人物，一个胖胖的婴儿，嘴里叼着雪茄，从片场走出来，说起话来就像是上了年纪的喜剧演员。他说他会在他的拖车里等待下一个镜头的拍摄，通过一个神奇的举动，他穿过由他主演的这个平面而色彩丰富的二次元世界，进入一个他和电影里的每个人物都生活在其中的三次元空间。当他那只绘制而成的手掀起一位“真实”女助手的裙子时，我们想到的是真人和动画两个世界间某种不可思议的碰撞，而非两种图像技术带来的一个漂亮的临时特技，就如同小说或伍迪·艾伦电影中的人物提到没有同我们世界区分开的物质和历史一样。

尽管电影中的卡通人物和人类有着共同的栖息地，但城市里有一个专供卡通人物居住的地方，而且这些人物通常被认为是可预测的模式化形象——这是不争的事实，因为它们的生命始于画板，而非生物。这部电影没有质疑模式化形象的准确性，事实上，在影片末，一个反面卡通角色伪装成人类，或者至少说伪装成克里斯托弗·劳埃德，其模式化形象由此还被加强。但这部电影的确提出了模式化形象由何而来，由谁制造的问题。电影中所谓的“卡通”跟好莱坞老电影中那些快活而顺从，或无法无天的、难以言喻地格格不入的非裔美国人很像，这一整个的种族寓言呼吁我们容纳不同于我们所认识的主流文化的生活模式。

杰西卡·拉比特是兔子罗杰的妻子，这是一个婀娜多姿的人形卡通人物，浑身曲线玲珑，非常性感。她是某个夜总会的长驻女招待，在某个时刻，她楚楚动人地说道：“我不坏，我只是被画成这样。”杰西卡的声音和身材让这个说法站不住脚，但她的逻辑无可挑剔。她的形象并不是自己刻画的，她是他人绘画才能的产物，呈现出的是这个绘者的偏见与欲望。

电影中有一个更惊人的交错时刻，演员鲍勃·霍斯金斯发现自己和兔子罗杰铐在一起。罗杰将手铐钥匙抛开，这在被铐在一起的两人中引起了好一会儿各种滑稽的混乱。最后，罗杰只是扭了扭手，便轻松地脱掉手铐。霍斯金斯气急败坏地问道：“你是说你随时都可以做到这样吗？”罗杰也被霍斯金斯的指责激怒了，他似乎真的对不得不解释自己的世界规则感到很惊讶。他断然道：“不！只在好玩的时候！”他是说，在这两人被铐博取了足够的笑声时，还有罗杰的逃脱因不同的原因会惹人发笑时。

动画历史常常被很好地描述为一次向现实主义的逃遁，它从最初直接抽象化的笨拙人物，如小露露、菲利克斯猫，甚至是早期的米老

鼠，堕入常规的美国优雅女孩形象，如白雪公主和灰姑娘。这一观点还认为，华特·迪士尼彻底迷上了动画的逼真效果，以至于他将所有的幻想倾注其中，并最终将他的卡通王国打造为不动产。这当然只是事实的一部分，但它还有一个相反的走向，尤其是当我们想到日本漫画以及风格相似的动画电影对迪士尼工作室近期作品的影响时。这一影响我们可以从早期的《咪咪流浪记》（1977）、《阿基拉》（1989），以及之后的《花木兰》（1998）这三部电影的大眼睛男/女主角看出来。当然，还要提到皮克斯电影极为不同的视觉风格。有趣的问题是，字面意义上的动画电影正在做的，是照相制版电影（借用肖恩·丘比特的术语）所不能做到的。

我知道这个问题传统上都是反过来的，并且通常很有说服力，提出问题的有斯坦利·卡维尔和达德利·安德鲁等人。但回答说动画电影和照相制版电影有很多相似之处，以及这两种电影都遵循相同的叙事法则是不够的。在以摄影为基础的电影中，有很多时刻，只有当它们真的有趣时才会发生。比如，在《热情如火》（1959）的结尾，当乔·E. 布朗得知他想要娶的女孩竟是个男儿身时，他说："人无完人。"然后我们再想想，什么能让杰克·莱蒙的角色变成女孩，变成一个生物意义上的女孩，而不是他假扮的那个女人。在生活中，他需要进行严肃的外科手术，而在电影中他需要新的选角和新的制作。在这种意义上，卡通就像写作：它们只需要动动笔就能改写世界。如果摄影和卡通的区别被确定为试图捕捉真实与完全沉溺于操纵之间的一种对抗，那么我们就必须暂停尝试。巴赞写道："电影的终极目标与其说是表示，不如说是揭示。"正如我所指出的，同样（可能另有深意）的区别可能会让我们担心电影中的数字作品。达德利·安德鲁细致地评注了巴赞的观点，他说："我们最关心的电影的目标是发现、遇见、直面和揭露。"数字作品当然也可以做到这一点，但正如古语所言，摄录电影却不一定必须这样做。但摄影中存在一种对抗（用安德鲁的话讲，电影让我们面对某种对抗的事物，但不一定是这个世界坚固的实体），而图画艺术却不得不非常努力地去找寻这种对抗。

尽管如此，我还是怀疑，是否拍出的面孔比伦勃朗的自画像能提供对简单的解释更加颗粒般的抗拒。斯坦利·卡维尔为自己的假设辩护道："……卡通不是真正意义上的电影"，因为它们不是"真实世界的投影"。他的辩护为我们提供了一些关于卡通的非凡见解。比如，卡通中生物不是在它们的重量驱使下才服从于重力，而是在它们意识到时才服从。此外，"它们的身体是坚不可摧的，几乎可以说是不朽的"，"卡通里的暴力会很有趣，因为虽然它很残忍，但不可能是血腥的"。最后，"卡通里的恐惧是绝对的，因为既然身体是不可毁灭的，那么威胁针对的就是灵魂本身"。这些听起来不像是一种较小艺术形

式的元素，也不像对现实的逃避。

如果我们把这些符号和我描述的《谁陷害了兔子罗杰？》中的时刻放在一起，我们就会看到卡通如此持久的一小部分原因，这些时刻有：在我们认为有两个世界时设定却是一个，道德人物服从于早期设计，笑的定律就像我们物理学中的万有引力定律。卡通人物要么心灵纯洁，要么灵魂纯粹。只有当它们想起重力时，它们才会落下。它们不会死去，不会流血。它们注定要让我们开怀大笑，当它们被恐惧攻击时，这恐惧是绝对的。它们是我们所不是的，是所有纪实电影提醒我们一直以来具有的所有样子的对立面。当然，在另一个频率上它们还是，如同拉尔夫·埃里森的隐形人会说的那样，既从肉体中解放出来，又被禁锢在幻想的贫乏中的我们自己。大量（或许大多数）书面小说和口头小说均如此，因而我们从《奥德赛》《一千零一夜》到《德拉库拉》的叙事中读到的所有精灵鬼怪也是如此。不管现实主义的手法如何，它都是对这种偏离的体面拒绝，是对顽固的、未经安排的人类生活的忠诚。但是偏离不只是逃避。它们也有焦虑、欲望、希望，以及许多其他现实事物要去探索。

押井守导演的动画电影《攻壳机动队》（1995年上映，2004年出了续集）对此做了巧妙探索。电影中的世界部分来自雷德利·斯科特的《银翼杀手》，因为其杰西卡·拉比特的风格，另一部分借鉴了《花花公子》[2]——其对女性电子人夺目的赤裸乳房的视觉关注或许在有些人看来有些执着了。故事设置在未来，地点是东京城区与洛杉矶的奇怪结合，所有人认为未来可能就是这样。一个名叫“傀儡师”的黑客侵入国家安全系统，外务省里有一帮邪恶的人，对安全部队“公安九课”或支持或反对。故事中即便是人类都拥有许多机械备件，以至于他们也有些无法确定如何区分自己与机器人。同时，机器人，或者至少是会思考的部分机器人，知道除了自身苦恼的意识之外，他们与人类并无二致。草薙素子是“公安九课”的队长，她引用了从《圣保罗书信》到《哥林多前书》中的名言（“我们如今仿佛对镜观看，模糊不清，到那时，就要面对面了。我如今所知道的有限，到那时就全知道”，尽管在美国的背景音乐中听起来不像这样）。她不仅想捉拿“傀儡师”归案，这是她在公安九课的本职工作，还想查明是什么让“傀儡师”侵入安全系统，或者用她的话说，她想和他的鬼魂对话。在激烈而戏剧性的不分胜负的（持续很久）战斗之后，她实现了她的愿望，“傀儡师”提出了一种精神上的结合。他们在技术上融合在一起，大量信息嗡嗡作响，两人都栖居于新义体中（仍然是女性，但更像少女），之前那个借鉴《花花公子》的身体在战斗中被击得粉碎。续集延续了这个故事。



图8　如果是人类现在会怎么办？

草薙素子有一头浓密的黑发和一双深邃的眼睛，以及漫画男孩的简图特征，还有我已经提到的极度女性化的身体。她不是来自现实，而是来自恐惧和欲望的混杂，就像她居住的城市景观。如同城市的摩天大楼、街头小巷、运河以及霓虹闪烁的电子广告，她的身体特征既像人类又像来自我们一知半解的世界。然而，素子的身体特征终归只是人类以及那个世界特征的无助影射。它们不是类似那些特征的概念，因为它们本身就是这一概念，而且被大肆描绘。无论是草薙素子还是她的城市，都无法实现哪怕是一张照片的间接现实，这一想法的感染力是巨大的，我们可以对比一下史蒂文·斯皮尔伯格《人工智能》（2001）中的那个克隆小孩。在这部电影中，我们对一个非人类的东西寄予深切同情，尊重它想成为人类的渴望，并通过一个事实得到慰

藉，即人造孩童不是由电脑生成的生物或图画，而是通过拍摄真人呈现。正如杰西卡·拉比特一样，草薙素子不仅“被画成这样”，她更是这幅画的化身，是一幅画的画，她不知道自己还会成为别的什么。

动画电影涵盖所有主题，而且常常只钟情于表现图画艺术的力量和自由。例如，在《阿基拉》中，受伤的电子手臂变成海洋怪兽，变成随时准备吞下世界的利维坦，而这部电影的氛围只会让人感受到恐怖电影的那种丰富的表现，就像许多使用电脑合成的实景电影一样。但《攻壳机动队》却暗示了一种真实的图画的忧郁，这与以往那个关于摄影无法不捕捉现实的古老神话相对应。这里的梦想不是遁入想象，而是逃离它，从恐慌和偏见的高度程式化的生命形式中分娩出来，这种恐慌和偏见扮演着娱乐的角色。

第三章 金钱本色

艺术和产业

起初，电影只是一门很小的产业，是一项引人注目的发明，但它在整个娱乐世界中占比很小，只是众多表演形式中的一种。然而，很快就出现了只有电影放映的表演，并且为此辟出专门的场所。1905年，五分钱戏院在匹兹堡开张，到1907年，美国已有4 000家这样的电影院。并且，类似的产业逐渐在法国、意大利、英国和德国发展起来，全球观影人数也在不断增长。电影制片公司应运而生，如法国的百代和高蒙，德国的乌发，美国的环球、二十世纪福克斯和派拉蒙。至于好莱坞，这个被橘子树丛包围的加州小镇，因其稳定的气候（也因为加州远离纽约，也就远离了那些不断抛向纽约实验者和投资者的诉讼），成为电影的聚居地。类似于后来电影制作模式的轮廓开始形成。电影明星们开始大放光彩。最重要的是，金钱的光芒开始闪现。

电影的整个支撑体系得到蓬勃发展：宣传机器、影迷杂志、奖项、纪录等等。电影的票房成绩开始相当于体育比赛或世界拳击锦标赛的成绩。《阿凡达》（2009）是有史以来最卖座的电影，但如果我们根据通货膨胀进行调整，最卖座电影的头衔得让给《乱世佳人》（1939），《阿凡达》则排到第14位。美国电影学院在1929年颁发了第一批奥斯卡奖，此后每年都颁发给电影人。奖项设置从短片系列到单部故事片，再加上辅助性项目，逐渐形成了持续至今的标准两类设置。到1929年，美国每周卖出9 000万张电影票，其他地区票数相当。在大萧条时期和第二次世界大战期间，这一数字有所起伏。但到1946年，票数已达到1亿张。然而，到1955年又降到4 600万张，但依然高于1922年的4 000万张。同样，随着票房的增减，电影院的数量自然也是起伏不定：1947年美国开设了20 000家电影院，1959年降至11 000家。

影片一般周三更换，并循环播放。所以，你可以在电影放到一半时走进电影院，直到你再次看到电影的一半为止。这就是现在几乎无法理解的习语“这是我们进来的地方”的由来。幽默作家罗伯特·本奇利就对他喜欢玩的一个游戏说过这样的话。他在电影放到比方说20分钟

时走进电影院，他会给自己5分钟的时间来重建剧情。然后，他会依照他的重建来解释电影中的一切。他会继续观察或者说假装观察他的重建与电影原本的剧情有多接近。本奇利声称，他的方法改进了许多电影。

第七艺术理论进入人们的视野，与此同时，对电影观众的无知出现了大量诋毁。作为对这种诋毁的回应，瓦尔特·本雅明在他的文章《机械复制时代的艺术作品》（1935年到1939年的各种版本）中提出一些重要观点。在法国小说家乔治·杜哈曼那本关于美国诙谐而悲观的《未来生活之景象》（*Scènes de la vie future* ，1930）中，他对电影进行过猛烈的抨击。相关章节的题目是“电影插曲或自由公民的娱乐”。在这部分文本中，杜哈曼以一种同样的极大的反讽，将电影称为庇护所、庙宇、遗忘的深渊和怪物之穴。他说，电影“不需要任何努力”，而且“预先假定没有连贯思考能力”，“那些想法没有连续性”。本雅明同意电影观众的注意力是分散的，但声称有些形式的分散也可作为局部的、中等特定的注意力。谈到电影观众，他说：“即使是分心的人，也能形成习惯。”他又补充道：“观众是审查员，但是个注意力分散的审查员。”

本雅明暗示杜哈曼不喜欢电影，因为杜哈曼不喜欢大众。我们不需要喜欢大众热衷的，当然，除非“我们”就是大众。就连本雅明也准备好谈论一些大众娱乐的“不光彩的形式”。但我们必须看到世界的变化，看到数量未必会破坏质量。

这一争论仍在继续，并指向有关类型的讨论，稍后我会详加讨论。对许多学者和一般观众而言，类型只有在被改造或被公众抛弃，并通过反讽从商业和粗俗中得到救赎时，它们才会生成艺术。因此，被选中的好莱坞电影就会进入艺术电影的范畴，并得到拯救。这类观众对以上提到的对电影抨击的回应，不是成为分心的审查员，而是表现电影如何使他们更加专注。例如，克林特·伊斯特伍德的佳作《西部执法者》（1976）不再是一部西部片，而是一部“西部电影”，对一种本身很愚蠢的风格的高明戏仿。

我对这些事情的看法几乎完全相反。在《西部执法者》中，当赏金猎人告诉伊斯特伍德，他被“通缉”时，我们的英雄以一种有五十年历史的简洁的西部人物的口吻慢吞吞地答道：“想来我很抢手。”身为赏金猎人，对方辩护道：“这年头总得想个方式谋生。”伊斯特伍德无懈可击地淡淡说道：“想死不是谋生的方式，小子。”话音刚落，伊斯特伍德杀死他的追捕者，终结了这场口舌之争。这些台词和动作都很经典，它们不是戏仿，这是一部纯粹的西部片。在西部片中，《西部执法者》算是上乘之作，这并不是因为它在同类型影片中与众不同，

而是将同类型题材拍出了更好的水平。而像我刚刚描述的那些谈话时刻中人物平静的会意并不是反讽，不过是这一类型的电影在做它应当做的事。分心的审查员可能跟专注的审查员所给分数相同，却是出于不同的原因。

重要的是，娱乐不需要从自身中被拯救出来成为艺术，并且将其视为艺术也并不是什么好事。作为一名受人欢迎的严肃理论家和电影制作人，彼得·沃伦为我们列出的喜好令人惊讶，因为其中有迪士尼也有黑泽明，有冯·斯坦伯格也有迈克尔·斯诺和荷利斯·法朗普顿。艺术和产业可能不会一致，它们当然不是同一种事物。但当我们将它们放在一起思考时，我们会受益无穷。

电影观众 [3]

起初，电影是工人阶级的娱乐，对中产阶级来说有点过于粗糙和现成了。然而不同的社会群体很快融合在一起，形成一个很大的观众群，电影院也变得越来越优雅豪华。但电影和戏剧之间还是存在着重要区别，或者说这个重要区别存在于整个大众艺术与更有排他性和选择性的观剧（举例而言）体验之间。它与阶层无关，而是同人们的关注点相关。在20世纪的大部分时间里，人们去影院并不是为了某一部电影；节目单上有什么他们便看什么，很多人每周要去影院两次甚至更多。我们现在会为某一部电影买票，一张票对应到观众席上的某个座位，在20世纪60年代之前，这样的观念对大多数电影观众而言是陌生的。当然，也不是说完全陌生，至少在心态上是这样。有一些电影，很少去电影院的人觉得必须去看。有获得巨大成功的电影，也有遭遇惨败的电影，但中心习惯依旧：观众还是会去电影院。

当然，我们现在每周去一次电影院，看一部从报纸上精心挑选的电影，并在网上预订座位，这是一种习惯，但它不是同一种习惯。过去看电影有一种饱和状态，它提供了非常繁多的电影参考，观众无须聚精会神也能跟上剧情，而只用（仅仅只用）享受其中。这就是为什么本雅明会认为观众是分心的审查员。毫无疑问，这个审查员是真正的专家，她能分辨出她所喜爱的明星脸上最细微的表情变化，她知道那个温文尔雅的恶棍具体在何时会变得肮脏下流，且总能确信当女主人公需要时，她会忍住眼泪，找到内心的力量。魅力在于，这个审查员永远不会把自己当作专家，至多算影迷，但她可能对做一个影迷更不感兴趣，她可能只是觉得电影是一个充满想象力的家园，她熟悉这个世界的所有角落，她不会感到惊讶，除非有时候惊讶是因为她所理

解的故意设计。这是一种宝贵的了解，只有某种饱和状态才会提供这种了解。

在一些国家，这种饱和状态，不仅得到了多产的本国电影制作和大量的电影进出口的保障，还得到了电影体系即电影制片公司的生命力的确保。所以，当这一体系消亡，传统形式的制片公司也就走到了穷途末路。整个体系作为垄断体制被逐渐打破：制作电影的公司同时也开设电影院，他们不需要把电影卖给他人，而只需把电影拷贝发往他们自己的特许电影院。看上去观众似乎没有多少选择，但有很多电影观众可以选择不看，当然，他们根本不知道他们所没有的选择。

我们不需要浪漫化（或轻视）这类观影方式，但许多关于电影的争论都基于与它的联系或无联系。有批评家声称他们已经进入了劳伦斯·阿洛威所述的“目标区”，即他们在成为冷静的评论者之前，首先是对电影着迷的观众。或者他们声称从一开始就与电影有着别样的联系。例如，宝琳·凯尔喜欢电影院，但她认为电影是一个危险的抽象概念，是对艺术这一概念迫在眉睫的死亡威胁。她写道：“如果我们在电影院长大，我们就知道好电影是垃圾中觅得的明珠，而非学究式的、体面的传统的延续。”警觉的观影方式意味着怀疑所有的艺术主张，（若绝对必要）在无艺术主张的作品中找到艺术之光。这个角度与苏珊·桑塔格在一篇著名文章中所说的“迷影”（cinephilia）截然不同。迷影是指爱上电影，而非电影院，你热爱它倾尽全力所做到的，它成为艺术你也不必要感到难过。

但迷影可以包括在电影院观影，正如苏珊·桑塔格明确表示的：

> 在电视的到来把电影院的观众卷走之前，正是因为每周去电影院你学到了（或试着学）怎样走路、吸烟、接吻、打架和悲伤。电影教会你如何变得迷人。比如：即使在不下雨时，穿雨衣看起来也不错。然而，无论你学到的是什么，都只是将自己沉浸在不属于你的生活之中……你想遭到电影的绑架。但要被电影绑架，你必须待在电影院，坐在黑暗中，周围是不知名的陌生人。

自老式观影的最后时光以来，电影观众发生了各种各样的变化。然而，到目前为止尽管他们仍然是电影观众——也就是说，他们仍旧一起坐在黑漆漆的电影院里——他们却变得异常年轻了。这就解释了仓促占有这一市场的大量电影的存在，却让我们难以解释那些受众不可能是此类观众却获得了巨大经济效益的电影。当然，这些年轻人并不颁发奖项或奥斯卡奖。当电影评论家想不出要说什么时，他们才会把矛头指向这些年轻的观众，但原本无视这一点双方似乎也很和谐。但与此同时，另外一些事情发生了，并且自20世纪70年代以来就一直

在发生。电影院不再是观看一部电影的唯一场所，也不再是观看大多数电影的场所。

电影院的兴衰

如今，电影院[4]都被围挡起来，成了复兴派教堂或宾果游戏厅，或者说完全消失了。如果它们仍是电影院，那么，也被分隔成了有独立银幕的小包间。《综艺》（Variety）愉快地报道说，1990年美国有23 689块银幕，但很少存在于单银幕电影院。但就在不久前，在20世纪50年代和60年代，甚至在英国和美国一些相对较小的城镇，每座都有六七家单银幕电影院，这些电影院都有着充满异国情调的名字和奇特的建筑风格。在我长大的地方林肯，这些单银幕电影院名字有格朗、中央、萨沃伊、皇家、丽兹和拉迪翁。到处都有类似的名字，影射着奢华的酒店和高品质的生活。在洛杉矶，它们被叫作俄耳甫斯、里亚尔托、摩天、环球、阿卡德、卡梅奥、罗克西，现在还叫这些名字，而且这还只是一条街道一边的情况。

这些电影院的内部看起来像歌剧院或舞厅，甚至像是更宏伟或更具异域风情的场所，墙上和天花板上都镶着大片的金箔；但通常也会用一些装饰艺术，喜欢彩色的布光，红的、绿的、蓝的。以下是1925年关于芝加哥国会剧院报告的一部分：

> 观众席……可以简单地描述为，就像在地中海的天空下沐浴着月光的意大利花园。它的左侧是一座意大利宫殿的正面，右侧呈现出一座带有小神殿的屋顶花园。在这之上，是一幅云彩飘飘、群星熠熠的深蓝色天空的画面，创造出完全户外的景象。

在电影院重视声效后的很长一段时间里，这些地方通常都备有风琴，真正让人兴奋的地方不是电影放映前的流行曲调演奏，而是风琴的展示。风琴不知从何处升起，闪闪发亮，好像游乐场，风琴师陶醉地演奏着。演奏一结束，风琴又再次沉入黑暗。这是纯粹的魔法，也是电影院过去的部分寓意：它们是这个陌生之地的原住民，我们不过是游人，带着所有尘埃、烦恼和梦醒人生的记忆到此一游。

关于这些建筑的生命，它们的建筑师、受众和社区，都有着既精彩又怅然的研究。从某种意义上说，正是现在，我们才能够看到它们所牵涉的文化主张是多么宏大和复杂。例如，《绿野仙踪》并不总是充斥着浮华和魅力，它曾以黑白的画面讲述着质朴的剧情。直到20世

纪50年代末，在大多数地方都会播放一部新闻影片，充满了真实的、前进生活的侵入性画面，短片末总是有一个（始终是男性的）声音，似乎在通过它那不绝于耳的专横的韵律和节奏来保证真实。如果《绿野仙踪》的解说也由这种声音来担任，那么这部电影也会成为一部纪录片。

像《穆赫兰道》（2001）和《银翼杀手》（1982）这些电影，重新登上并再次神秘化了这些神奇的地方（两部电影都使用以前的电影院作为主要的播放场所），但它们是以一种相当孤独的方式被使用的。正如斯蒂芬·巴伯在他的一本关于洛杉矶老电影院以及它们所播放的作品的书中所说的：一幅幅关于死亡的画面，清除，然后电影便结束了。事实上，“电影的结束”是巴伯对电影的一切变化所反复使用的夸张性说法，他也把这些变化描述为转变、突变或同化成为某种多个选项的数字组合。他还表明了“电影影像如何……似乎与它们自身的衰退和败落串通一气”，而此时电影甚至还没有出现任何衰退和败落的迹象。这些华丽的电影院是否造就了它们自己的梦想和所有人的陨落？

不，但电影观众总是知道这些建筑是一种贿赂，也是一种幻想。电影中不只有嬉闹和欢乐的结局，也有黑暗和死亡。而这些建筑光鲜亮丽的不真实，不可能是事实的全部。我们接受了电影院的风格和电影的氛围：不是所有东西都必须相衬或有意义。我们不认为风琴演奏会影响新闻影片，也不认为其中任何一项会影响坐在后排约会的人们。



图9　即将上映与即将下映

但请考虑一下这个场景。那是1948年，我们镇上四所文法学校的小学生没去上课，而是被带到电影院。毫无疑问，这种事情也发生在其他许多城镇，为了展现电影在英国是文化的一部分。2 000个孩子涌入丽兹影院，观看劳伦斯·奥利弗的《王子复仇记》。有没有可能，这些教育的热忱并没有为我们改变丽兹影院？有没有可能丽兹影院并没有让《王子复仇记》比它在一家艺术影院（举例而言）更像一部电影？当然，我们现在知道，这是一部电影，还包括一个近乎自杀的场景，这是劳伦斯·奥利弗从希区柯克的《蝴蝶梦》（1940）中大量借鉴的，而奥利弗也在这部电影中担任主演。但在当时，奥利弗的《王子复仇记》被当作纯粹的文化出售给我们，除了参与（或被拖到）学

校戏剧演出，这是我们大多数人看到莎士比亚的唯一方式。我们相信这一点，但丽兹影院和它的霓虹灯在向我们低语另外一些东西，这些电影院或许也经常向世界各地的观众倾吐这些东西。它们说，它们无法承诺给我们带来魔法、神秘和宏伟，无法做到它们的建筑所传递出来的华丽的信息；但即便如此，它们也不会让我们失望，因为无论是新闻影片、《王子复仇记》还是《飞侠哥顿》，它们永远不会让任何东西只以自己本来的面貌呈现。这种变化非常轻微，但可能正是它吸引力的一部分。我们不会知道在那里为何世界会有所不同，只知道它的确不同了。即使到了2005年，哲学家雅克·朗西埃也可以把电影院描述成一间做梦孩童的卧室和一座遗失的博物馆的结合体。

再谈类型

当然，类型（genre）的概念比电影要古老得多，而且它是绘画、文学和音乐研究的一个重要方面。然而，电影可能比其他任何表现形式或媒介都更喜欢类型。好像重复、识别、变化、更新的乐趣是电影一个必要的组分，也是观众所乐见的东西。

许多或者说多数后浪漫主义的高雅文化作品假装我们从未见过或听到过类似类型的东西，这些作品的梦想和定义是原创性和独特性。相反，任何媒介的所有类型作品都假定我们看着它们的相似性长大，而且想像中永远都不记得第一个的模样。阅读史诗或观看西部影片都是为了在脑中塞入一大团先例和相似的东西，它们无须看上去像暗示一样直接，而是所有的作为一个整体 来起作用，正如类型本身给人的感觉一样。例如，所有我们都不太记得的重要战役和体育竞技，所有我们曾目睹的枪战。我们或许甚至可以把其中一些组合起来，像合成的肖像一样，但它们仍然是某个类型的一部分，作为任何新成员发挥作用的背景。弗兰兹·卡夫卡使我们从“一堆模糊的老故事中回忆起了一句话，尽管这句话可能不曾出现在任何一个故事中”。一个绝妙的想法。这样的回忆或者说编织而成的这样的回忆浮现的时刻来临时，一个类型就随之诞生了。菲利普·拉金在他的诗《离去之诗》（“The Poetry of Departures”）中很好地描述了这种效果：

有时，你辗转听到，

这样的墓志铭：

“他丢掉一切

撒手而去”，

这声音听来如此确信

你一定会赞成

这大胆的、净化的，

充满原始力的举动。

我们甚至不需要“辗转”（“fifth-hand”）这个词：我们一直都听说过，就像在我们自我欺骗的某处，我们已经信奉了“大胆”、“净化”和“原始力”这些词所表示的虚假自由。只有留守家中的人才会这样说话。其他人都已离开。

电影有许多类型和亚类型（喜剧、神经喜剧、黑色喜剧、伊林喜剧、喜剧惊悚片等），光是给它们定名就能让你听起来像是饶舌自负的波洛涅斯。但它们都有大量的共同点，足以让我们比较它们，并看看它们之间的显著差异是如何产生的。我将审视三个发展较久且稳定的类型，即西部片、歌舞片和强盗片，然后简单谈谈几乎是我虚构的一种准类型电影，我把它称为“老朋友”。

第一部西部片是埃德温·鲍特的《火车大劫案》（1903）。之后数十年，数以千计的同类电影紧随其后。尽管霍华德·霍克斯和其他导演都制作过优秀的西部片，但在这里要提到一个伟大的名字：约翰·福特。一份非常重要的西部片清单包括：《篷车队》（詹姆斯·克鲁兹，1923）、《铁骑》（约翰·福特，1924）、《关山飞渡》（约翰·福特，1939）、《红河》（霍华德·霍克斯，1948）、《枪手》（亨利·金，1950）、《百战宝枪》（安东尼·曼，1950）、《正午》（弗雷德·金尼曼，1952）、《原野奇侠》（乔治·斯蒂文斯，1953）、《从拉莱米来的人》（安东尼·曼，1955）、《搜索者》（约翰·福特，1956）、《赤胆屠龙》（霍华德·霍克斯，1959）、《双虎屠龙》（约翰·福特，1962）、《豪勇七蛟龙》（约翰·斯特奇斯，1960）和《日落黄沙》（萨姆·佩金帕，1969）。

到清单上的最后一部电影时，西部片已经走向了一个全新且明显不同的方向，即所谓的“意大利式西部片”，最有名的来自赛尔乔·莱昂内（《荒野大镖客》，1964；《黄昏双镖客》，1965；《黄金三镖客》，1966）。这些是主要在西班牙拍摄的意大利电影，最初被认为是令人愉快的滑稽模仿，是采用了只有北美人才能说好的电影语言的欧洲式重复。但他们不是滑稽模仿，就像让——吕克·戈达尔的《筋疲

力尽》（1960）不是对美国强盗片的模仿。它们是一种程式化的致敬方式，进入并改变了这一类型。如今，所有电影史学家都把它们视为西部片，无论如何，它们都给自己名义上的故乡带来了一个显著的回报：克林特·伊斯特伍德的西部片。伊斯特伍德从电视中脱颖而出，成为莱昂内电影的主演，他作为演员和导演，给西部片旧有的主题注入了新的活力。奥逊·威尔斯声称，如果伊斯特伍德之外的任何人主演了《西部执法者》，可能都会成为经典，等到伊斯特伍德拍摄了《不可饶恕》（1992）时，大家才开始认为他的一切制作都是经典。

在西部片的历史上有很多交汇处，有时，西部始于日本。《豪勇七蛟龙》模仿黑泽明的《七武士》（1954），《荒野大镖客》基于黑泽明的《用心棒》（1961）。这是否意味着西部片不属于美国？不完全是。但这确实提醒了我们，正如从爱默生这样的哲学家到奥巴马这样的政治家一直所说的那样，美国不是一个地方，或者说不仅仅是一个地方。美国是一个地方概念，神秘的西部是它最发达的地区之一。那里的时间总处在历史边缘，社会即将形成，律法就要确定，铁路指日可待，内战刚刚结束。如果你有牛，有人会把它们偷走；如果你有房子，有人会把它烧掉。可能有一个治安官或执行官，也许是个好人，却软弱无能；或是一个坏蛋，受雇于一帮恶棍，他们聚集在这个区域，就好像这个地方只为他们而建。就故事而言，的确如此。如果没有人枪击，怎么可能有枪战？

走运的话，四处游走的枪手将骑着马来到镇上，他站在美德这边，惩杀恶棍，然后继续前行。他不能留下来，因为他以暴制暴，有了污点，而西部有很多古老的繁文缛节。很多情况下，治安是不稳定的，因为一名罪犯被火车带到更接近文明的城市（《决斗犹马镇》，1957），或者在种种困难之后被关在监狱里，直到巡视法官的到来（《赤胆屠龙》）。开枪射击理贝特·瓦朗斯的人[5]是詹姆斯·斯图尔特，如今他是美国参议员，是法律战胜过去不法状态的代表。也就是说，他是直面理贝特·瓦朗斯并试图向他开枪的人。但那个真正开枪的人是约翰·韦恩，他是过去不法时代的一个体面代表，现在已经死了。他是暴力的孤独的替罪羊，为了拯救另一个人即斯图尔特的性命而不得不从侧面开枪打死瓦朗斯，他因此打破了自己的荣誉准则。这部电影的叙事框架是詹姆斯·史都华向一位记者讲述这段古老的历史，这位记者热切地关注着这个故事，却并不打算把它写出来。他说：“当传奇成为事实时，我们还是刊出传奇好了。”在这里，“美国”成为双重神话：秘密真相的故乡，为一些当地人和数百万的电影观众所了解；以及一个传奇的国度，在那里，真相永远是它应有的样子。正如乔治·费宁和威廉·艾弗森在他俩关于西部片的著作中所说的那样，让人震惊的是，在西部片中，法律本身常常是腐败的，在部分程度上是问题所

在，而不是解决方案；但这与我刚才所讲的故事完全是相对应的：法律既遥远又延迟，无力又破碎，它是一个持续的、陷入困境的主题。

西部片的发展起伏不定，关于这一类型已经死亡的谣言层出不穷，有时甚至是可信的。有些时候观看《西瓦拉多大决战》（劳伦斯·卡斯丹，1985）或《与狼共舞》（凯文·科斯特纳，1990），我们的享受本身就是悲伤的。特别是《西瓦拉多大决战》，感觉它不是一部西部片，而像是这种电影类型的精彩指南。这些亲切的故事与其说是电影，不如说是对此类电影的哀悼，因为无人再拍。当然，曾经有人能够并付诸行动，将来也会再有。这样的例子有吉姆·贾木许的《离魂异客》（1996）、汤米·李·琼斯的《艾斯卡达的三次葬礼》（2005）、詹姆斯·曼高德重拍的《决斗犹马镇》（2007）。

歌舞片的历史则不同。它有着重要的作品，辉煌的时期，以及一些似乎陷入沉寂的时刻。这种类型是如此包容万象，以至于我们可能会怀疑它是否是一种电影类型。例如，《卡门琼斯》（1954）和《波吉与贝丝》（1959）都是杰出的歌舞片作品，但我们可能会认为它们是拍成电影的歌剧，而不是歌舞电影。同样，我们很可能认为20世纪30年代的轻歌剧只是轻歌剧。即使我们接受了这些边界，但弗雷德·阿斯泰尔的电影与《昼夜摇滚》（1956）或《周末夜狂热》（1977）之间仍有很大的距离；而卡罗尔·里德的佳作《奥利弗》又更不一样了。

我们可以把那些一开始就被当作电影拍摄的歌舞片和那些在舞台上取得成功后再搬上银幕的同类电影区分开来。前一组包括像《一个美国人在巴黎》（1951）、《雨中曲》（1952）和《爵士春秋》（1978）这样的杰作，这让我们能够思考这一艺术表现形式所释放的活力和创造力，它们与那些庄严而做作的复制舞台剧的作品截然不同，后者的代表作有《窈窕淑女》（1964）、《刁蛮公主》（1953）、《南太平洋》（1958），甚至是《红男绿女》（1955）。但《锦城春色》（1949）这部极为成功的百老汇作品，令人惊奇地使用了纽约的街道、建筑和码头，这种拍摄方式让人感觉它像是一部原创电影。无论我们怎么认为，我们需要一种方式既关注《一夜狂欢》（1964），同时也不会忽视《理发师陶德》（2007）。但这样跨度是否太大了呢？将该类型范围拓展得如此之大，是否会遭到诟病呢？

歌舞片关乎视觉也关乎声音，是一种填满银幕的场面呈现。巴斯比·伯克利精心制作的那些电影，从他在《第四十二街》和《1933年淘金女郎》（均为1933年）中的舞蹈创作开始，一直到他导演的作品，如《齐格菲女郎》和《百老汇的小鬼》（均为1941年），已经和

后来的作品一样制作精良。有那么一刻，看起来似乎歌舞片已固化为这样的版本：合唱女孩们整齐有致，排阵结队，反复出现在高角度镜头中。但幸运的是，另外两件事发生了：这一类型发展出了它最钟情的故事线，弗雷德·阿斯泰尔也出现了。

故事主线涉及在影片展开过程中上演一场演出，在最真实和最具隐喻性的意义上将一个人的表演组织起来。孩子们，比如米基·鲁尼和朱迪·嘉兰，不得不自己筹备个人秀，并组织好他们的朋友，而这种需求既提供了故事主线，也提供了胜利的最后一幕。尽管所谓的常规练习也相当专业，但我们是在电影院里，而不是真的在乡村谷仓里。这便是《娃娃从军记》（1939）的情节，而且依然势头不减，尽管风格非常复杂，人物也更加饱满，比如文森特·明奈利的《篷车队》（1953）就是这样。

弗雷德·阿斯泰尔的片子很特别。在他的电影情节中，经常有娱乐表演，他在里面跳舞，但音乐暗示的并不是表演上的商业野心——他总是显得很超脱，不受这一沉着自信和反讽领域里的这种不确定性的影响——而是一种艺术游戏或表达的需要。在电影《礼帽》（1935）、《摇摆乐时代》（1936）和《随我婆娑》（1937）中，阿斯泰尔和金杰·罗杰斯的舞蹈简直就是一种优雅而巧妙的求爱形式，这种形体动作相当于神经喜剧中加里·格兰特和艾琳·邓恩或斯宾塞·屈塞和凯瑟琳·赫本之间吵吵停停的口水战。这些人在一起不是因为他们喜欢彼此，也不是剧本要求使然，而在于他们明显是天造地设，除了对方，再也想像不到还有谁能与之相配。这就是一首歌所唱的，“美人，这完美的浪漫”，但它是一种十分特别的浪漫：全是风趣和表演，没有感情，或者至少不只是感情。

吉恩·凯利并不真的是阿斯泰尔的继承人或竞争对手，但又很难不把他们放到一起，因为他们赋予了参演电影的元素以魔力，把声音和故事浓缩成传说、意义和意象，不管导演和编剧是谁，这些只属于他们。也就是说，独特性才是关键。阿斯泰尔的绝技有令人称奇的踢踏舞，听起来不像在唱歌、只是恰好在拍子上的谈话形式的歌唱技艺，还有他的俯冲、摇摆以及（理想中）与金杰·罗杰斯无懈可击的共舞。这幅场景中的生活节奏轻快、优雅、有趣，还有点冒险，你总有可能错过节拍或失去平衡。但你并没有。

吉恩·凯利与薇拉——埃伦、莱斯利·卡伦、赛德·查里斯等人合作表演了一些绝佳的舞蹈。但让我们印象深刻的画面，要么是凯利独自一人，比如在《雨中曲》的标题舞蹈中，以及这场舞蹈在《好天气》中穿着溜冰鞋的绝妙重现；要么是他跟儿童、警察和好奇的路人互动。凯利的歌唱比阿斯泰尔更接近传统的低声吟唱，但它同样没有歌

剧的野心。然而，他的舞蹈不仅在故事中不断地靠近芭蕾舞，这流行了一段时间，他还在不断地重塑着现代舞。可以说，阿斯泰尔的实验是为了变得更经典，而凯利的实验是为了重塑这一表现形式。正如彼得·沃伦在他那本关于《雨中曲》的优秀的小书中提醒我们的，凯利得到了米高梅公司的一个强大技术和音乐部门的支持，但他总是站在电影的前沿（不管是字面意义还是抽象意义上），他在不断思考新的跳舞方式，而且是在电影中跳舞的方式。

雅克·德米的两部歌舞片《瑟堡的雨伞》（1964）和《柳媚花娇》（1969），以这种形式对凯利的成功做了优雅的致敬。正如片名所示，背景设在真正的法国港口，他们穿着色彩斑斓的服装拍摄，仿佛法国外省就是一个好莱坞场地，大量的行人和汽车穿梭于此。在我们观看这些晚期的很有艺术感（是的，有点伤感）的作品时，我们可能会想起几部早期电影。我们想到的是哪些电影（只是些模糊的老故事）没什么大的关系，但它们都有可能是吉恩·凯利的电影。在《柳媚花娇》中，凯利出现了，他扮演一位美国作曲家，在罗什福尔寻找一位老朋友。他爱上了弗朗索瓦·朵列，她扮演了她现实生活中的妹妹凯瑟琳·德纳芙的姐姐（“我们是孪生姐妹/带着孪生的标记诞生”，这是她们的开场曲）。在某一刻他有一段绚丽的表演，它影射了《一个美国人在巴黎》中的《我找到了节奏》（“I got rhythm”）——法国儿童也出现在这里，跟凯利短暂互动——且本身也是一个轻快和原创的表演。一个舒缓的、芭蕾风的开幕之后是一段快速的爵士节拍（米歇尔·勒格朗作曲）。突然，在马路中间，凯利的舞伴凭空出现：两名路过的水手，两个女孩，然后又是两个女孩，所有的人都穿着各色鲜艳的衣服，所有的人都知道他们需要跳的舞步，简直就是一个完整的小合唱队。这不是在上演一场演出，而是神奇地把一个真实的小镇以及它的居民都变成了表演。凯利跳上他的敞篷名爵的一侧，滑到座位上，然后开车离去，音乐追着他，然后这场戏结束了。如果阿斯泰尔意味着高雅和冒险，那么凯利则完美且令人难以置信地将优雅和活力结合在了一起。我过去常常认为凯利的表演动作有点用力过猛，这就是人们认为他比较运动的部分原因，但那是很久前的事了，我不知道那时我怎么会有如此错误的想法。看看凯利在《好天气》（1955）中踩着溜冰鞋减缓他的快速滑步，他在某一点稳稳地立住，就好像他从来没有移动过。这是一种奇迹，没有丝毫的费力感；只是一个平凡的人在做一件非凡的事。

20世纪50年代以来，美国歌舞片取得了一些令人瞩目的成就，但这一类型的真正产地，现在却在另一片大陆上。20世纪70年代以来，印度电影业在一定程度上已经超越了它的美国同行。当然，并非所有的印度电影都是歌舞片，远非如此。然而，歌舞片在印度备受欢迎，

而很多电影在其他文化中都与音乐没有半点关系，但在某些时刻它们在印度却被有效地转换为歌曲或舞蹈。比如，曼尼·拉特纳姆的《孟买之恋》（1995）就是一个富有说服力的例子，它被比作斯皮尔伯格的《辛德勒的名单》（1993）。在斯皮尔伯格的电影中唱歌这一想法似乎会把它转入梅尔·布鲁克斯的领域；然而，在印度电影中，却不会发生这样的情形，忧郁的浪漫构成了对历史梦魇的令人难忘的回应。

从视觉上看，印度歌舞片在很大程度上受到了好莱坞的影响，而且常常看起来像是从米高梅借用了色彩，从巴斯比·伯克利那里借鉴了高角度拍摄镜头。当然，印度歌舞片背后有着历史悠久的舞蹈和神话本土传统，银幕上的东西方文化交融常常引人注目，让你在优雅和快速的变化中目不暇接，它是一种古老舞蹈形式的“现代”舞步，一种完全现代合唱的“古老”腔调。印度歌舞片中的歌舞通常很长，且常常具有男女青年之间吸引与抵抗的叙事线索。女孩通常是受控的，且常常很傲慢；男孩有点不知所措，不过当然他才是难以争取的，他不需要聪明。东西方歌舞片之间的影响是相互的，澳大利亚导演巴兹·鲁赫曼就承认印度歌舞片对他的歌舞片《红磨坊》（2001）产生过影响。

那么，歌舞片的跨界延伸呢？它是否会消解这一类型呢？它打破了简单的归类，不存在哪些主题能像涵盖西部片那样涵盖歌舞片。但《贫民窟的百万富翁》（2008）（自身并不是歌舞片）结尾那段美妙呈现的歌舞，是音乐与日常生活或是对日常生活的模仿的结合，这无疑是一种视觉隐喻，或是一种强有力的承诺。明亮的色彩和喧闹声成为装饰和迪斯科音乐，原本是恐慌、贫穷和暴力之地的火车站变成舞台布景。节奏强烈而快速，男女主人公排成一行，在庞大的舞蹈人群前排欢快踏舞，就连火车也似乎想要加入这一表演。

无论从谈话进入唱歌或是从走路转为跳舞的人是阿斯泰尔、凯利、多丽丝·黛、凯瑟琳·德纳芙或芙蕾达·平托，他们都表现出了一种生命的抒情力。可以这么说，杰出的歌舞片会让人感觉这样的歌舞，如果不是自然地，至少是生动地被需要的；而较次的歌舞片里，音乐只是打断表演，或者表演变得拖沓，直到音乐再次响起。

为了目前的讨论，我把强盗片从范围更大的犯罪片（神秘谋杀片、惊悚片、盗窃犯罪片、警匪片等）中分离出来。强盗片比歌舞片甚至西部片都有着更集中的故事情节，虽然它复杂多变，但相对比较容易描述。迈克尔·曼最近导演的《公众之敌》（2009），虽谈不上优秀，但在这方面却是一个典型例子。这部电影由约翰尼·德普领衔主演，他饰演的是阴郁而富有魅力的迪林格。影片富有传奇色彩，德普是孤独的自由精神的化身，他被丑陋的法律体系追踪，并被朋友出卖。犯罪才是自由，如果在道义上我们对德普的职业选择有所保留，

那么当我们看到，他走进警察局，跟几个没认出他的警察度过一天，一头扎进文件柜，看着众多有关他的文件，然后走出警察局时，此刻，这些保留意见也一扫而空。这样的作风之后，还有什么可抱怨的呢？

强盗片的这种魅力来自这种类型的起源，并且永远也不能跟它完全分离。当然，它可以被质疑，也被质疑过。这些质疑在早期经典强盗片如《疤面人》（1932）和《国民公敌》（1931）中表现得很敷衍。在这些影片中我们看到，卑鄙小人在激烈竞争中比人类做得更好，而且犯罪不会带来金钱，或者至少不会带来舒适和长寿。从自我精心安排的神化中走出去可能不是件坏事，正如《小凯撒》（1931）中爱德华·G. 罗宾逊所做的那样，他在临终前吼道："仁慈的圣母啊，难道这就是瑞克的下场吗？"或者像詹姆斯·卡格尼在《歼匪喋血战》（1949）中那样，他在重复了他母亲（已经去世）经常对他说的那句职业鼓励的话"世界之巅，妈妈"后，在一道亮光后化为虚无。

罗伯特·沃肖敏锐地写道："真正的城市只会产生罪犯；虚幻的城市造就了强盗：他是我们想成为的，也是我们害怕会成为的。"沃肖进一步提出了一个特别的观点，表明他自己如何将美国而不是强盗完全浪漫化，他认为强盗表达了"拒绝现代生活品质和需求，也是拒绝了'美国主义'本身的那部分精神"。这可能吗？强盗当然是现代生活，是美国主义的人格化产物。从20世纪70年代始，他一直都是。宝琳·凯尔在关于《教父》（1972）的评论中，对沃肖也提出了同样的反对观点。这在一定程度上是因为强盗变得更加圆滑，他的行动更加秘密和团体化，但从更大的方面来讲，我们正在见证沃肖的判断的转变。我们吃惊地意识到，至少对于一些人而言，"现代生活"和"美国主义"曾经意味着一种进步的、自由的公民社会和法治；这与风险投资以及游走在法律边缘赚钱的权利截然不同，虽然这权利不可剥夺。

这正是科波拉的《教父》系列电影，尤其是第二部（1974）中的道德和社会场景。在这部电影中，犯罪行为带来了丰厚的回报，却在利益获得者中造成了一种凄凉的孤立，而这正是因为他们无所不能。当麦克·柯里昂的首席顾问问他，为什么他必须要杀死所有人时，麦克带着一种疲倦的正义感回答，好像这件事太明显而无须多言："我不觉得我必须杀了所有人，汤姆。我要杀的，只是我的敌人。"在影片后面，麦克和他的手下计划除掉一个帮派分子，此人已经被拘留，而且被重兵看守。麦克的手下说他们不可能做到，那就像试图刺杀总统一样（在美国电影或美国历史中，这种可能性频频出现）。麦克以一种阴郁的、确切的语气强调，并把前面的两个分句拉长："若在这生活中有任何事情可以确定，若历史教了我们任何东西，那就是你可以

杀任何人。”

作为强盗片中最伟大的电影之一，斯科塞斯的《好家伙》（1990）也许是有史以来最搞笑的强盗电影。这部电影是这样开场的。我们从后面看到一辆大型的美国汽车，在夜间走错了道，即靠左行驶。汽车突然转向右车道，摄影机停留在左边，跟着行驶的小汽车拍摄。屏幕变黑，字幕打着“纽约，1970年”。车里坐着三个人，其中一个（雷·利奥塔）明显比另外两个（罗伯特·德尼罗、乔·佩西）年轻。这个年轻人正在开车，他感觉从汽车的行李箱里传来了声响。他停车查看行李箱，里面躺着一个男子，裹在一块血迹斑斑的床单里，唉，还活着——事情没了结。佩西用他的匕首捅了这个男子六七次。德尼罗也向这个人开了四枪。利奥塔走上前去关行李箱，然后我们听到他的声音：“从我有记忆开始，我就一直想成为一名强盗。”他砰地一声关上行李箱，画面在他微微受惊的脸上定格，音乐响起了，一种猛烈的乐队声音。恰好就在电影的片名出现在屏幕之前，歌手开始唱歌。这是托尼·班尼特在唱《从赤贫到巨富》。

这就是美国梦，当然，利奥塔所说的远远超过他所能理解的。他总是想成为一名强盗，但这是成为强盗的意义吗？在电影中，这种焦虑一直在困扰着他，这也是斯科塞斯所说的自己作品中他最喜欢的情节之一。此时，利奥塔同时在做很多件事，带着一种掌控一切的错觉：他从医院接走他的弟弟，在他岳母家的车库里布置枪支，运送毒品，在家做晚饭，不时顺便停下检查肉片和酱汁。与此同时，他正被缉毒局的直升机追捕；他用画外音叙述整个故事；吸着可卡因，不停地出汗，明显地狂躁，处于崩溃边缘，但仍然疯狂地祝贺自己一次性完成了这么多的事情。当他终于在自己的汽车里被捕时，他说：“刹那之间，我以为我已经死了。之后我听到那些声音，我知道是警察。”利奥塔总是想成为一名强盗，也没有更多的选择了。但他真正想要的是成为一个掌控一切的人，一个他自己欣赏的高速和高效的人。利奥塔就像约瑟夫·康拉德小说中的人物，他们对自己的勇气感到惊奇，因为他们感觉不到害怕——他们太害怕了，以至于没有任何心思去感受他们的感受。我们没有在笑，但这里绝望的叙事结构非常滑稽。

斯科塞斯（只是）钟情于这一特定的类型，却以病态的模式带给我们一场完整而狂热的美国式权力和成功幻想的狂欢。他也带走了这种类型的一种主要安慰，这也是《教父》系列电影的一个基本方面：“有组织”的犯罪，好像组织总是比混乱要好，而且职业犯罪的世界从来没有听说过意外。强盗电影关乎消除纯粹的随机性以及毫无理由的死亡：暴力被控制并合理分配。

强盗片是最具美国风格的电影类型，这不是因为在其他地区没有强盗，而是因为没有其他的文化能在资本的传奇上蓬勃发展，这是一种将金钱转化为权力、将权力转化为自由的衰退。即便如此，其他地区对这一类型也有令人难忘的贡献，比如：赛尔乔·莱昂内的《美国往事》（1984），太宏大、太悲观了，以至于我们根本想不到“意大利强盗片”这个词；迈克·霍奇斯的《找到卡特》（1971）和约翰·麦肯齐的《漫长美好的星期五》（1980）；让——皮埃尔·梅尔维尔执导的一系列法国风格的电影，特别是《独行杀手》（1967）；以及一系列优秀的中国香港电影，尤其是《无间道》（2002），斯科塞斯根据此片导演了《无间行者》（2006）。

强盗片也有一些有趣的旁白和收场白。当怀尔德的滑稽喜剧片《热情如火》（1959）在一个网站上被列为强盗电影时，这一类型的影迷们被激怒了，我们可以理解他们的担忧。但偶然遭遇“情人节大屠杀”能够成为情节设计是这一类型威信的一部分；而且电影中搞笑的强盗离他们严肃的同行只有一步之遥，有时甚至不分彼此。我还想到吉姆·贾木许的《幽灵狗：忍者之路》（1999）中上了年纪的枪手。他们像训练有素的杀手一样跑上楼梯，但当他们站在受害者的门外时，却像老年人一样气喘吁吁。确定这不能成为剧本的一部分？负责年纪的编辑在哪里？和所有的类型一样，强盗电影也有局限性。所有这些昂首阔步或喃喃自语的人都在做死亡交易，而且常常以可怕的灾难告终——通过这种方式，他们脱离了时间和平凡，并从使他们与我们别无二致的喜剧中被拯救出来。

再谈谈前面我提到过的“老朋友”。这一系列电影不太可能成为一种类型，因为它的构造没有规则，而且你也不能刻意去创造一个群体成员。你可以拍一部好的或坏的西部片、歌舞片或强盗片，我们都不会质疑它的类型。但是，你不能拍一部人们一定会珍惜的电影，就像你无法使得目光落在别处的伴侣爱你。尽管如此，这种准类型揭示了不少有关这一媒介和类型的本质；我们记得那些模糊的老故事，不仅仅是因为它们流传了下来，被不断讲述，而且还因为我们喜欢它们，当我们思考我们是谁时，它们就是我们的一部分。对这种喜爱要注意的是：我们不是在争辩说这些电影是伟大的，只是说我们不能没有它们。

这里有一些“老朋友”电影的特点。我们对其中的任何一种都不会感到厌倦，或者如果我们感到无聊，也是以一种舒适、怀旧的方式。我们永远不会说怎么又来了，我们只说欢迎归来。我们一厢情愿地认为，它们几乎从未离开。它们充满了各种言语和花招，我们从不厌倦模仿或描述它们。我们说：“再弹一遍，山姆”（或“弹一遍，山姆”，

如果感到自己迂腐的话）；我们说：“这边走”；我们永远看不厌《扬帆》（1942）中保罗·亨雷德一次点两根烟的经典场景；《洛基恐怖秀》（1975）中的一半台词我们都能跟着念；《火树银花》（1944）中，图蒂砍掉她雪人的脑袋时，我们会再哭一次。在这些电影中，每个演员的表演都尽善尽美，一切都恰到好处。《罗宫秘史》（1937）中，饰演萨普特上校的C. 奥布雷·史密斯的僵硬的上唇，为之后的电影中出现的僵硬上唇定下了黄金标准；没有哪只狗比《绿野仙踪》中的托托能更加不出所料或能及时对人物对话做出反应——当然，他知道他们再也不在堪萨斯了。如果一个很烂的笑话再次出现——比如在《新科学怪人》（1974）中，每当有人提到布鲁切尔夫人的名字，就会听到马的嘶叫——它的重复便令人厌烦，甚至令人作呕，如果我们不太喜欢这部电影的话。

当然，我们共享这些记忆，或者我们中的很多人是这样。若我们没有，我甚至都不能谈论这样一种准类型，我希望以上提到的不仅仅是一张个人清单。但就好像真正的类型一样，共享特定的记忆并不是必需的。重要的是共享记忆的种类，喜爱的区域，与一种大众媒介有所联系的标记。当然，与迷影不同的是，大多数电影观众对于他们所看到的东西以及他们所看到的整个领域都有一些这样的感觉。有趣的是，我们经常也会对老电视节目和老电影有这样的感受，所以，我早先对连续镜头的看法再次出现在这里：活动图像出现在我们眼前，并反复循环。

这种挥之不去的、伤感的喜爱之情暗示着任何类型的电影都需要我们的关注。如果我们将“老朋友”归为一种类型，我们也可以很接近了；近到足以提醒我们，类型本身完全依赖于我们对其重复的喜爱和宽容。它可以使用它想用的所有传统手法，所有它曾听过的传统手法，但是，只有当那些传统手法对我们来说还有生命力时它才算得上是类型。从这个意义上说，即使是那些让我们感到恐惧的类型，也是我们的好朋友，否则它们就不会是类型。如果如戴尔所说，“明星之所以重要，是因为他们表演出了对我们来说很重要的生活的方方面面”，那么类型就是明星生活的环境，是在想象上回收我们担忧的模式，这些担忧与律法有关，与我们幸福的可能性有关，与我们免于内疚或惩罚的梦想以及其他很多事情有关。也许这些并不仅仅是担忧。正如弗雷德里克·詹明信所提出的那样，在愉悦中，我们实际上可能在费力地克服自己令人难以接受的质疑，“让我们的政治思想在自由和反政治的审查面前溜走”。

电影的死亡

昆汀·塔伦蒂诺的《无耻混蛋》（2009）以一场熊熊大火结尾，即便这部电影是在很早以前制作的，这一场景也显得有些夸张和充满自我指涉。若不对其艺术做些评论，你几乎不能烧毁银幕上的电影。但在21世纪早期，这样的场景看起来只能像是对整个习俗和文化绝望的纪念仪式。第二次世界大战期间，一个法国犹太人从纳粹占领区逃出来后，经营着一家影院。她决定用硝化纤维胶片作为主要可燃物，烧掉自己的电影院，自己也葬身其中。彼时，电影院里正在放映一部德国战争片，但那不是她要烧掉这个地方的主要原因。这是一场盛大的首映礼，德意志帝国的几位政要，希特勒、戈培尔、戈林和鲍曼皆会到场。他们全葬身火海，这完全与历史相左，但大快人心。

我们可能会想到布尔加科夫的《大师和玛格丽特》（*The Master and Margarita* ）中魔鬼所说的那句著名的话："手稿是不会烧毁的。"如果魔鬼对它们感兴趣，它们就不会烧毁。否则，就像布尔加科夫自己清楚的那样，它们会绽放出火焰之花。电影能燃毁，电影院会焚塌，好人和坏人通通殁于火场。无疑，塔伦蒂诺想要表达的是，如果电影的艺术即将退场，它的退场应该声势浩大，应该对银幕作品的死亡大发一通脾气，并且应该出于一种正当理由，即一种与电影有关的正当理由，就像杀死电影里的纳粹那样。对于曾经真实存在的纳粹，我们力不能及，他们已经以不同的方式在不同的时间死去，但每次回想起这部电影时，塔伦蒂诺电影中的德国人都"体贴地"为我们充当一个靶子。即使电影和手稿已焚烧成灰，也可能浴火重生，这是布尔加科夫的魔鬼所说的那句话的言外之意。

从20世纪20年代以及声音出现开始，电影的死亡已经被宣告了很多次。但在过去的10年或15年间，出于种种原因，这样的宣告铺天盖地。在任何语境下，死亡都是一个极端命题，在其他例子中，比如著名的上帝之死，以及一再出现的作者和小说之死，这些宣言除了让其一再复活外，似乎并没有什么结果。尽管如此，引发这些断言和争论的某件事仍在发生，因而值得我们一探究竟，如果最后发现它原来是几件不同的事情时尤为如此。

对于法国杂志《电影手册》（*Cahiers du cinéma* ）的忠实守卫者而言，他们将电影的死亡追溯到20世纪90年代，这似乎意味着我们再也看不到他们欣赏的电影，那种自20世纪50年代以来他们喜欢的商业和艺术奇妙混合的电影，它既是基于布列松和戈达尔，也同样建立在希区柯克和尼古拉斯·雷的基础上。同理，这也意味着他们不喜欢的电影不受待见，这是一种将老电影在质量上进行提升后的复活和胜利之作：泰西内的《犯罪现场》（1986）、布里叶的《感谢你生活》（1991）、卡拉克斯的《新桥恋人》（1991）。最后，《电影手

册》走向这个新/旧市场，并成为宣传它们的一个华丽分支。

苏珊·桑塔格对电影之死的感觉是相似的：

> 这并不是说不再有令人称赞的新电影出现。但这类电影的出现不仅只能是例外——任何艺术上的伟大成就莫不如此，它们还必须切实地打破如今在资本主义世界和潜在资本主义世界中无处不在的控制电影制作的那些规范和惯例。

对他人而言，电影的死亡不是指电影的内容或风格，而关乎技术，具体指在家里看电影的可能性，这种可能性在电影的早期阶段被不断地随意提起又被不断抛弃。如今，对有些人而言，它已是注定的事实。电视在20世纪50年代时不是已经解决了这一问题吗？不一定。电视引发了激烈的商业竞争，而且已经侵入了观众的生活，这促使电影制片公司尝试只有电影院才能提供的大屏幕和特效。伴随着I-Max、3D视效的复兴，以及相关设备的运用，这一尝试还在继续。最近，当我走进一家电影院时，看到整个分层的房间里全是戴着白色镶边塑料眼镜的面孔，这幅景象比我要去看的电影中的任何场景都更让人吃惊，尤其是因为这让我感觉自己回到了20世纪50年代！然而，只要小屏幕属于电视机，而不是视频录放机，那么它自身并没有改变世界太多。电视和电影院的节目表都是排好的；没有人会干涉放映时间。

伴随着盒式录像机系统（Betamax）和家用录像系统（VHS）的发明，这场新形势带来了三个根本性的改变，人们经常误认为只有一个。其中，仅有两个改变对电影有直接的作用。例如，导演彼得·格林纳威夸张地宣称，遥控装置已经摧毁了电影，但这只是事实的极小一部分。我们在家里不用遥控装置，也可以随时暂停、停止或回放一部电影。然而，这种对步调的选择是第一个重要的改变：我们可以休息一下，只要喜欢，还可以多次观看同一场景；我们可以跳过整个情节而不必闭上眼睛或离开房间。第二个改变，比起电影来讲，可能对电视更重要。它与录制有关，意味着我们不再需要在放映时观看节目了，因而在理论上，整个节目编排的概念已经消失了。第三个改变是，我们可以在家里看电影，我们可以购买或者租影片。如果不想去影院的话，我们可以再也不用踏入或坐入一家影院了。

我刚刚描述的这些效果通常与数字技术有关，而这种过于简单的关联代表了一种轻微的历史滑移。VHS与数字技术并没什么关系，重要的是看何种技术导致了什么样的结果。但随着VHS消失，激光光盘成为我们近代史博物馆里的一件展品，这一数字技术会给我们带来同样的结果。所以，即使这项关联在开始时不是真的，它也会变成真

的。

然而，“数字”这个词也还有其他所指：新的摄影和录音形式，新的图像传输方式，不同数据系统之间新的合作模式等。如今，数码摄影是电影纪录片的标配，许多故事片也都是用数字技术拍摄，然后被转移到模拟投影上。无论使用什么摄影机，很多电影看起来都像是数字合成，因为屏幕上的想像空间依照拍摄事实被组合在了一起，这样，我们看到圣保罗大教堂和大本钟在同一个镜头中紧紧挨着（《木乃伊归来》，2001），以及在盖·里奇的《大侦探福尔摩斯》（2009）中，重新构思后的伦敦风貌。即使是那些对视觉差异不太关注的人，也能区分出为摄影机构造的电影空间（卡维尔：一部电影总是关于某物的电影）——在拍摄之前，人和物体被安置在（某种）现实中——以及一个用摄影机构造的电影空间。因此，在摄影机开始工作前，没有什么事物必须已经出现在某地。

当然，对于那些真正拥有眼力的人来说，在任何形式的电影复制品（不管是数码的还是非数码的）以及以合理的速度在真正的投影机上播放的同一部电影之间，有着巨大的区别。在这里，谈论电影的死亡似乎是恰当的，因为曾经能被看到的东西——彼得·博格丹诺维奇回忆说，曾经在旧的硝化纤维胶片上能够看到银色的微光——现在再也看不到了。我不太确定能够停止影片并在家里观看（如果这可以从视觉品质中分离开）是否必然代表一种损失以及改变。当然，如果你对电影的观念包含改变发生之前的种种——走进一家影院，买票，在黑暗中坐上一段时间，观赏一部不能暂停或倒放的电影，那这一改变只会让人觉得是损失了。

但是现在，考虑这些并不例外的事实和可能性。电影仍然是一桩大买卖，或者可以是大买卖。印度最卖座的电影能赚2亿到3. 5亿美元的毛利。对美国而言，这一数字在5亿到7. 5亿之间。我们在大银幕上看到的大多数电影仍旧是传统意义上的电影，不管它们是如何诞生的。相反，电影制作成本比以往任何时候都要低，而且制作的电影比以往任何时候都要多。毫无疑问，在今天的某个时候，你的某位家人（或者我的）会拍摄一些影像，然后用电子邮件把它们发给朋友，或者把它们放到“脸书”（Facebook）上。这将是一部（小段）影片，但它不会在电影中出现。我的书架上放了很多电影，一部手持设备上还放了很多书。观看德莱叶的《圣女贞德蒙难记》的最好方式是用35毫米的放映机，但多亏了“优兔”（YouTube），我在手机上免费获得的完整版，比我在电视屏幕或全尺寸电脑上看到的任何版本都要清晰。任何人只要对当前的技术有所留意，都可以以各种方式复制这些纵横交错的故事。



图10　沉默也有力量

新媒体使我们比以往都能更好地接触到至少是旧媒体的内容。塔·加拉赫表示："对于电影爱好者而言，没有比这更好的时代了——对于那些声称只有硝化纤维胶片才值得观看的人，请恕冒昧。"乔纳森·罗森鲍姆写道："设想一种新的对电影的迷恋开始成为可能"，这是一种不依赖于电影传统经验的对电影的热爱。马歇尔·麦克卢汉的观点是错的，媒介不是信息。媒介就是媒介，存储和传递就是存储和传递。我们不必拘泥于陈旧的记忆和运输方式，也不需要认为最新的总是最好的。

但话又说回来，马歇尔·麦克卢汉也是对的：一旦我们的生活中有了媒介，便没有哪一种不会改变我们的感知习惯，我们每天都会变得更加数字化。这意味着即便我们的电影保持不变，我们也在改变，我们的处境越来越像《鸭羹》中玛格丽特·杜蒙的处境的后果：我们知道我们不该相信自己的眼睛，但我们不知道如何应对我们的怀疑。

托马斯·埃尔泽塞尔认为，从一开始到现在，接连不断的电影技术可以描出一条"复杂的发展线，其中每一种都标志着图像向从它们的物质指示物分离出来又迈出了一步"。这些指示物正是巴特所说的与摄影形影不离的东西。然而，这种分离看起来却像是一个越来越紧密的结合，因为几乎视觉媒体的每一次新突破，比如高清电视、电影中的动作捕捉，都被认为是增强了图像的真实效果，事实也确实如此。但只是效果而已。这个谜呈现出它完美、优雅的形状。在以印迹、印刷或阴影为形式的图像中，未改变的现实越少，我们看到的就越真实，以至于若没有大量的手段来进行传输，没有什么能在屏幕上看起

来真实。巴赞所谓的我们对“现实主义的痴迷”，只有通过越来越复杂的制作方式才能得到减轻或缓和。在某种程度上，这个谜一直都是电影技术的一部分，也正是瓦尔特·本雅明写到技术之乡的蓝色之花时所影射的，这种蓝色之花显然是一种独立的自然美，它需要更多帮助，而非最疯狂的幻想。从这个角度看，再好的特技效果都不特别，因为它们看起来不像效果。但就连本雅明也没有想到这朵花会变得越来越蓝，而这个谜题的无休无止和它永恒的螺旋形矛盾直到最近才被我们完全理解。

史蒂夫·爱德华兹问：“在何种程度上数字图像算是照片？”又回答说数字和化学摄影都代表着一个很可能预先存在的世界。“但随着像素的不断提升，这种关系被削弱了。”

图片与世界的关系总是比摄影所宣称的宏大神话要弱，在某种意义上，“数字”只是后来我们对任何形式的图像中可能存在多少处理的意识的一个名称。但正如爱德华兹指出的，如果一辆汽车的照片在电脑上转换成一辆自行车的照片，我们不禁会想，我们是否还应该把它称作照片。这是个很好的问题，我想答案是，除非我们知道它做了转换，否则我们还是称之为一张照片——自行车的照片。

仅仅因为电脑可以改变图像，就相信数字电影不能描绘世界本来的样子，这同对传统摄影的天真信念一样是一种极端的选择。它梦想着自然的本源和诚实的技术，它认为0和1不能创造任何形式的现实面貌，只有模拟程序可信。要理解数字和模拟格式都能被彻底地重新排列，并掌握数字技术在这一游戏中提高了多少赌注，我们要回到我们可能一直都没离开的位置。如同我们决定了所有其他真实和现实问题，我们决定电影的真实性，抑或它对现实的复制或想象：通过收集证据，进行比较，相信我们自己的眼睛，并找到其他可信的东西。

在数字时代，被打破、死亡或分散的东西，是曾由电影定义的含义复合体：艺术、工业、展览空间、习惯、成名之路。一旦电影开始从服务器上下载，而不是发送到各个地方，即使是多厅影院也可能逐渐消失；DVD很可能也走上CD的老路。正如许多人已经做的那样，我们可以在I-Tunes上订购电影。我相信，我们习惯之物的所有残留都终会被淘汰掉。

但我相信电影的两种意义会保留下来，一种非常严格，另一种则非常松散，我认为正是两者之间的互相牵引将有助于维持“电影”这个术语的生命力。这个名称会改变吗？我们可以以这两种意义中的一种或两种称其他事物为“电影”吗？我们可以；但我想我们不会。

这两种意义是这样的。首先不管电影是纪录片、艺术装置、坚定的现实主义，或是充分的幻想，它都是被塑造、带有一定视角、被限定和设定的一个故事或一个命题（记住词典的谨慎表述：“故事、戏剧、情节、事件等的电影摄影术的表现形式”）。当人们说他们一直在看电影时，这就是我们所指的意思。电影制作者就是制造这种东西的人。另一种意义也是我很早之前就提到的，即连续镜头：在动作中捕捉到的运动片段或段落，或长或短，或虚构或真实。在第一个意义上，这些片段可以构成一部电影，但它们不必要这样，这是这一形式自由的一部分，而且它们的价值往往在于它们的偶然感，即便这种偶然感是伪造的。

从这个方面讲，数字电影保留了部分对摄影的古老的忠诚。在早期电影中，充满了意外拍到的一些尴尬时刻，用汤姆·甘宁的话说：“摄影机作为真实的非人化行为主体的含义，由拍摄通常是偶然的这一事实得到了加强。”我们可以说，摄影机可能会说谎，但偶然不会说谎。诺埃尔·伯奇的论点在这里很重要：电影异常地服从于偶然，但它却试图通过克服偶然来创造它的历史——“纯粹偶然的世界……通常被大多数电影制作人放逐到银幕外被遗忘的角落”。我的第一种意义上的电影试图击败第二种意义上的电影。我们可能会认为，非常伟大的电影，比如维斯康蒂的《豹》（1963），它成功了，但并不见得有多么成功；或者像布努埃尔的《被遗忘的人们》（1950），它失败了，却也并不见得有多么失败。

看起来我们会关心电影，是因为它完美回应了莱奥·沙尔内依和凡妮莎·施瓦茨所提出的“在面对现代性的干扰和感知时去定义、修复和呈现孤立时刻的冲动”，但只有当我们把它当作滚动摄影的形式（正如我们经常所做的那样）时，它才会有如此完美的回应。神奇而赋予生命模式的电影不会定义、修复，甚至呈现任何东西，也不捕捉、保存或定格，它让它的对象运动，赋予它们我们以为已经不复存在的生命；而且，无论是成形的还是零散的电影，它调和了我们的记忆和梦想，赠予我们一段我们常常无法相信却又几乎难以否定的运动图像。看看你手机里的孩子们吧。或者，看看玛琳·黛德丽，她再一次讽刺地挑起了她的细眉。

八十部电影环游世界

下列名单并非随意列出，因为对于这些作品的重要性有很多共识。但它遗漏了大量优秀的电影，我仅将它作为一组建议提供给读者，它们可能会让你在电影世界和世界电影中收获一段令人兴奋的旅程。

阿根廷

《燃火的时刻》（赫蒂诺/索拉纳斯）1973

《沼泽》（马特尔）2001

巴西

《安托尼奥之死》（格劳贝尔·罗恰）1969

《巴士174事件》（帕迪里亚/拉塞尔达）2002

《中央车站》（塞勒斯）1998

《痛苦的大地》（格劳贝尔·罗恰）1967

中国

《英雄》（张艺谋）2002

《三峡好人》（贾樟柯）2006

《黄土地》（陈凯歌）1984

《英雄无泪》（吴宇森）1986（香港）

《花样年华》（王家卫）2000（香港）

《恐怖分子》（杨德昌）1986（台湾）

古巴

《最后的晚餐》（古铁雷兹·阿莱）1976

《低度开发的回忆》（古铁雷兹·阿莱）1968

丹麦

《破浪》（冯·提尔）1996

《神谴之日》（德莱叶）1943

法国

《筋疲力尽》（戈达尔）1960

《天堂的孩子》（卡尔内）1945

《堤》（马克）1962

《夜与雾》（雷乃）1955

《扒手》（布列松）1959

《游戏规则》（雷诺阿）1939

德国

《阿基尔，上帝的愤怒》（赫尔佐格）1972

《卡里加里博士的小屋》（维内）1919

《M就是凶手》（朗）1931

《诺斯费拉图》（茂瑙）1922

《没有和解》（斯特劳布）1965

《潘多拉的魔盒》（帕布斯特）1929

《柏林苍穹下》（文德斯）1987

匈牙利

《雷德尔上校》（萨博）1985

《红军与白军》（杨索）1981

印度

《钱德拉莱哈》（瓦桑）1948

《大地之歌》（雷伊）1955

《早安孟买》（奈尔）1988

伊朗

《特写》（基亚罗斯塔米）1994

《深红的金子》（帕纳西）2003

意大利

《阿尔及尔之战》（彭泰科沃）1966

《奇遇》（安东尼奥尼）1960

《甜蜜的生活》（费里尼）1960

《洛克兄弟》（维斯康蒂）1960

《罗马，不设防的城市》（罗西里尼）1945

日本

《战国英豪》（黑泽明）1958

《感官世界》（大岛渚）1976

《七武士》（黑泽明）1954

《东京物语》（小津安二郎）1953

《雨月物语》（沟口健二）1953

马里

《光之翼》（西塞）1987

墨西哥

《爱情是狗娘》（冈萨雷斯·伊纳里图）2000

《被遗忘的人们》（布努埃尔）1950

《玛丽娅的画像》（费尔南德斯）1944

波兰

《灰烬与钻石》（瓦伊达）1958

《障碍》（斯科利莫夫斯基）1966

葡萄牙

《世界源头之旅》（奥利维拉）1997

俄罗斯/苏联

《战舰波将金号》（爱森斯坦）1925

《自己去看》（克里莫夫）1985

《伊凡雷帝》（爱森斯坦）1944，1958

《持摄影机的人》（维尔托夫）1929

《乡愁》（塔可夫斯基）1983

塞内加尔

《局外人》（塞姆班）1977

《雷神》（塞姆班）1971

西班牙

《无粮的土地》（布努埃尔）1933

《维莉蒂安娜》（布努埃尔）1961

《回归》（阿莫多瓦）2006

瑞典

《假面》（伯格曼）1966

《野草莓》（伯格曼）1957

英国

《相见恨晚》（里恩）1945

《仁心与冠冕》（哈默）1949

《偷窥狂》（鲍威尔）1960

《第三人》（里德）1949

美国

《一个美国人在巴黎》（明奈利）1951

《淘金记》（卓别林）1925

《好家伙》（斯科塞斯）1990

《党同伐异》（格里菲斯）1916

《穆赫兰道》（林奇）2001

《纳什维尔》（奥特曼）1975

《放荡的女皇》（斯登堡）1934

《搜索者》（福特）1956

《热情如火》（怀尔德）1959

《历劫佳人》（威尔斯）1958

索引

3-D vision cinema 3D视效电影

A

A.I.（2001）《人工智能》

actorless films 没有演员的电影

actors 演员

as film-makers 作为制片人

as major stars 作为主要明星

mixed with cartoon characters 和卡通人物混合

on screen 在银幕上

on stage 在舞台上

Adams Sitney, P. P. 亚当斯·西特尼

Adorno, Theodor W. 西奥多·W. 阿多诺

Alloway, Lawrence 劳伦斯·阿洛威

Altman, Robert 罗伯特·奥特曼

American films, international appeal 美国电影，国际吸引力

Americanism in gangster films 强盗片中的美国主义

Anchors Aweigh（1945）《翠凤艳曲》

Anderson, Joseph and Barbara 约瑟夫和巴巴拉·安德森

Andrew, Dudley 达德利·安德鲁

animation 动画

mixed with real actors 与真实演员混合

anime film 动画电影

Apocalypse Now （1979）《现代启示录》

Apocalypse Now Redux （2001）《现代启示录（重映版）》

Apu trilogy “阿普三部曲”

Archainbaud, George 乔治·阿切因鲍德

architecture of early cinemas 早期电影院的建筑

Aristotle 亚里士多德

Arrivée d'un train en gare de La Ciotat （1895）《火车进站》

Arroseur arrosé, L' （1895）《水浇园丁》

art films, experimental 实验艺术电影

art of understatement 淡化的艺术

Astaire, Fred 弗雷德·阿斯泰尔

Attenborough, Richard 理查德·阿滕伯勒

attitudes to cinema industry 对电影工业的态度

audiences 观众

early 早期的观众

as “moviegoers” 作为“上电影院的人”

Aufderheide, Patricia 帕特里夏·奥夫德海德

auteurs 作者导演

Avatar（2009）《阿凡达》

awards 奖项

B

Babes in Arms（1939）《娃娃从军记》

Bad and the Beautiful, The（1952）《玉女奇遇》

Badiou, Alain 阿兰·巴迪乌

Baker, Norma Jean（Marilyn Monroe）诺玛·珍·贝克（玛丽莲·梦露）

Band Wagon, The（1953）《篷车队》

Barber, Stephen 斯蒂芬·巴伯

Barthes, Roland 罗兰·巴特

Battleship Potemkin（1925）《战舰波将金号》

Bazin, André 安德烈·巴赞

Beatty, Warren 沃伦·比蒂

Before Mickey（Crafton）《米奇之前》（克拉夫顿）

belief and perception of reality 对现实的信任和感知

Benchley, Robert 罗伯特·本奇利

Bengali films 孟加拉语电影

Benjamin, Walter 瓦尔特·本雅明

Bergman, Ingmar 英格玛·伯格曼

Berkeley, Busby 巴斯比·伯克利

Blackton, James Stuart 詹姆斯·斯图尔特·布莱克顿

Blade Runner（1982）《银翼杀手》

director's cut 导演剪辑版

Bogarde, Dirk 德克·博加德

Bogdanovich, Peter 彼得·博格丹诺维奇

Bombay（1995）《孟买之恋》

Bouquet, Michel 米歇尔·布凯

box office figures 票房数据

Boys from Brazil, The（1978）《巴西来的男孩》

brain, perception of movement 大脑对运动的感知

Brakhage, Stan 斯坦·布拉哈格

Brando, Marlon 马龙·白兰度

Bretherton, Howard 霍华德·布雷瑟顿

Broodthaers, Marcel 马塞尔·布达埃尔

Brooks, Mel 梅尔·布鲁克斯

Brown, Joe E. 乔·E.布朗

Bulgakov, Mikhail 米哈伊尔·布尔加科夫

Bunuel, Luis 路易斯·布努埃尔

Burch, Noel 诺埃尔·伯奇

C

Cabinet of Dr Caligari, The （1919）《卡里加里博士的小屋》

Cagney, James 詹姆斯·卡格尼

Cahiers du cinéma （magazine）《电影手册》（杂志）

Camera 镜头

angles 视角

editing techniques 剪辑技巧

following movement 跟随运动

work of Ozu 小津安二郎的镜头

Cameron, Ian 伊恩·卡梅隆

Capitol Theater, Chicago 芝加哥国会剧院

Carmen Jones （1954）《卡门琼斯》

Carrie （1976）《魔女嘉莉》

cartoons 卡通

characters mixed with real actors 角色和真实演员混合

Casablanca （1942）《卡萨布兰卡》

Cavell, Stanley 斯坦利·卡维尔

Cayrol, Jean 让·凯洛尔

Charney, Leo and Vanessa Schwartz 莱奥·沙尔内依和凡妮莎·施瓦茨

Chess Players （1977）《下棋者》

Chien andalou, Un （1929）《一条安达鲁狗》

Chronicle of a Summer （1961）《夏日纪事》

Cinema Effect, The （Cubitt） 《电影效果》（丘比特）

cinemas 电影院

decline 衰落

design 设计

early 早期

and studios, early connection 和制片公司的早期关联

Cinematograph, early 早期的电影放映机

'cinephilia' “迷影”

Citizen Kane （1941） 《公民凯恩》

Clair, René 雷内·克莱尔

classics, timeless 永恒经典

clichés, musical 老套的音乐

close-ups 特写镜头

colour, to distinguish past from present 色彩，把过去跟现在区分开来

continuity, illusion of 连续性错觉

conventions 传统手法

in editing 剪辑中

in musical soundtracks 音乐配乐中

in musicals 歌舞片中

in westerns 西部片中

Coppola, Francis Ford 弗朗西斯·福特·科波拉

Cornell, Joseph 约瑟夫·康奈尔

Crafton, Donald 唐纳德·克拉夫顿

Croce, Arlene 阿勒尼·克罗齐

cross-cutting 交叉剪辑

Cubitt, Sean 肖恩·丘比特

Cukor, George 乔治·库克

Curtiz, Michael 迈克尔·柯蒂兹

D

dance in musicals 歌舞片中的舞蹈

Daney, Serge 塞尔日·达内

death in film 电影中的死亡

Death in Venice （1971） 《魂断威尼斯》

Deleuze, Gilles 吉尔·德勒兹

Demoiselles de Rochefort, Les （1969） 《柳媚花娇》

Demy, Jacques 雅克·德米

De Niro, Robert 罗伯特·德尼罗

De Palma, Brian 布莱恩·德·帕尔玛

Departed, The （2006） 《无间行者》

Depp, Johnny 约翰尼·德普

Dickens, Charles 查尔斯·狄更斯

Dietrich, Marlene 玛琳·黛德丽

digital technology 数字技术

directors 导演

vs. auteurs 与作者导演

as sources of identity for films' 作为电影标识的来源

final cuts 最终剪辑

vs. producers 与制片人

recognition for 识别

Doane, Mary Ann 玛丽·安·多恩

documentary films 纪录片

Donen, Stanley 斯坦利·多南

Douglas, Kirk 柯克·道格拉斯

Dreyer, Carl Theodor 卡尔·西奥多·德莱叶

Duck Soup（1933）《鸭羹》

Duhamel, Georges 乔治·杜哈曼

Dumont, Margaret 玛格丽特·杜蒙

Dunne, John Gregory 约翰·格雷戈里·邓恩

Dyer, Richard 理查德·戴尔

E

Early Summer（1951）《麦秋》

Eastwood, Clint 克林特·伊斯特伍德

Edison, Thomas 托马斯·爱迪生

editing 剪辑

camera vs. cutting room 摄影机与剪辑室

close-ups 特写镜头

conventions 传统手法

techniques 技术

Edwards, Steve 史蒂夫·爱德华兹

Eisenstein, Sergei M. 谢尔盖·M. 爱森斯坦

Ellison, Ralph 拉尔夫·埃里森

Elsaesser, Thomas 托马斯·埃尔泽塞尔

Empire（1964）《帝国大厦》

Entr'acte（1924）《间奏曲》

events, captured in film 电影中捕捉到的事件

experimental film 实验电影

extra material 额外的素材

eyes 眼睛

perception of movement 对运动的感知

perception of reality 对现实的感知

F

fake photography 伪造照片

fakery vs. realism 伪造与现实主义

Family Plot（1976）《大巧局》

Fellini, Federico 费德里科·费里尼

Fenin, George N. and William K. Everson 乔治·费宁和威廉·艾弗森

‘film', definitions “电影”，定义

film stars 电影明星

films without actors 没有演员的电影

final cuts 最终剪辑

fire in the cinema 电影院里的大火

first films 第一批电影

Fistful of Dollars, A （1964）《荒野大镖客》

Flaubert, Gustave 居斯塔夫·福楼拜

flicker books 手翻书

Fonda, Henry, as Abraham Lincoln 饰演亚伯拉罕·林肯的亨利·方达

footage 连续镜头

vs. stock 与底片材料

Ford, Harrison 哈里森·福特

Ford, John 约翰·福特

frames 画面

darkness between 之间的黑暗

freezing 定格

Frampton, Hollis 霍利斯·弗兰普顿

Frankenstein （1931）《弗兰肯斯坦》

Frears, Stephen 史蒂芬·弗雷尔斯

freezing of frames 画面定格

French films 法国电影

musicals 歌舞片

New Wave films 法国新浪潮电影

From Caligari to Hitler （1947） 《从卡里加里到希特勒》

Fujiwara, Kamatari 藤原釜足

funeral scene in Entr'acte 《间奏曲》中的葬礼场景

G

Gallagher, Tag 塔·加拉赫

gangster films 强盗片

Garbo, Greta 葛丽泰·嘉宝

Garland, Judy 朱迪·加兰

genre 类型

gangster films 强盗片

musicals 歌舞片

the old friend “老朋友”

westerns 西部片

German films 德国电影

directors 导演

Ghost Dog （1999） 《幽灵狗：忍者之路》

Ghost in the Shell（1995）《攻壳机动队》

Godard, Jean-Luc 让——吕克·戈达尔

Godfather, The（1972）《教父》

Godfather, The: Part II（1974）《教父2》

Gone with the Wind（1939）《乱世佳人》

Goodfellas（1990）《好家伙》

Grant, Cary 加里·格兰特

Great Train Robbery, The（1903）《火车大劫案》

Greenaway, Peter 彼得·格林纳威

Griffiths, D. W. D. W. 格里菲斯

Gunning, Tom 汤姆·甘宁

H

Hamlet（1948）《王子复仇记》

Hand Catching Lead（1968）《捉铅的手》

Hauer, Rutger 鲁特格尔·哈尔

Haunted Castle（1897）《古堡惊魂》

Haunted Hotel（1907）《闹鬼的旅馆》

Hawks, Howard 霍华德·霍克斯

Hayworth, Rita 丽塔·海华斯

Hepburn, Katharine 凯瑟琳·赫本

Hidden Fortress, The（1958）《战国英豪》

High Anxiety（1977）《恐高症》

Histoire(s) du cinema（1997——1998）《电影史》

historical films 历史片

history of film 电影史

soundtracks 声带

Hitchcock, Alfred 阿尔弗雷德·希区柯克

Hollywood 好莱坞

Hopalong Cassidy films “豪帕隆·卡西迪”电影

Hoskins, Bob 鲍勃·霍斯金斯

I

illusion of motion 运动的错觉

imitation, pleasure in 摹仿的快乐

Indian films 印度电影

musicals 歌舞片

Infernal Affairs（2002）《无间道》

Inglourious Basterds（2009）《无耻混蛋》

It's Always Fair Weather（1955）《好天气》

Italian neo-realism 意大利新现实主义

J

Jakobson, Roman 罗曼·雅格布森

Jameson, Fredric 弗雷德里克·詹明信

Japanese films 日本电影

camera work 拍摄技巧

manga 漫画

westerns 西部片

Jarmusch, Jim 吉姆·贾木许

Jetée, La（1962）《堤》

Julius Caesar（1953）《凯撒大帝》

K

Kael, Pauline 宝琳·凯尔

Kafka, Franz 弗兰兹·卡夫卡

Karina, Anna 安娜·卡里娜

Kelly, Gene 吉恩·凯利

Kirby, Lynne 琳恩·柯比

Kracauer, Siegfried 齐格弗里德·克拉考尔

Kuleshov, Lev 列夫·库里肖夫

Kurosawa, Akira 黑泽明

L

Land without Bread （1932） 《无粮的土地》

language of film 电影语言

Larkin, Philip 菲利普·拉金

Las Hurdes, in Land without Bread （1932） 《无粮的土地》中的拉斯赫德斯

Last Year at Marienbad （1961） 《去年在马里昂巴德》

leading roles 主角

Leaving the Factory （1895） 《工厂大门》

Leone, Sergio 赛尔乔·莱昂内

Liotta, Ray 雷·利奥塔

literature, close-ups in 文学中的特写

Little Caesar （1931） 《小凯撒》

Lloyd, Christopher 克里斯托弗·劳埃德

Lopate, Philip 菲利普·罗帕特

Lower Depths, The （1957） 《低下层》

Luhrmann, Baz 巴兹·鲁赫曼

Lumière Brothers 卢米埃尔兄弟

Lynch, David 大卫·林奇

M

Madame Bovary （Flaubert） 《包法利夫人》（福楼拜）

magic vs. realism 魔幻与现实主义

Magnificent Seven, The （1960） 《豪勇七蛟龙》

Mahler, Gustav 古斯塔夫·马勒

Malle, Louis 路易·马勒

Man Who Shot Liberty Valance, The （1962） 《双虎屠龙》

Man with a Movie Camera （1929） 《持摄影机的人》

manga 日本漫画

Mankiewicz, Hermann 赫尔曼·曼凯维奇

Mankiewicz, Joseph 约瑟夫·曼凯维奇

Mann, Michael 迈克尔·曼

Marey, étienne-Jules 艾蒂安——朱尔·马雷

Marker, Chris 克利斯·马克

Marx Brothers, Duck Soup 马克斯兄弟，《鸭羹》

Mason, James 詹姆斯·梅森

Master and Margarita, The （Bulgakov） 《大师和玛格丽特》（布尔加科夫）

McLuhan, Marshall 马歇尔·麦克卢汉

McQueen, Steve 史蒂夫·麦奎因

Meet Me in St Louis （1944） 《火树银花》

Meliès, Georges 乔治·梅里爱

mimesis 摹仿

Minnelli, Vincente 文森特·明奈利

Mizoguchi, Kenji 沟口健二

money theme in Japanese films 日本电影中的金钱主题

Monroe, Marilyn 玛丽莲·梦露

Monster （Dunne）《怪物》（邓恩）

montage, theory of 蒙太奇理论

Morris, Robert 罗伯特·莫里斯

Mothlight （1963）《飞蛾之光》

motion 运动

in animation 动画中

experimenting with 实验

following 跟随

illusion of 错觉

paused in a photograph 照片中暂停

pre-film representations of 电影之前的表现

Moulin Rouge （2001）《红磨坊》

movement 运动，见motion

movie stars 电影明星

Mulholland Drive （2001）《穆赫兰道》

Mulvey, Laura 劳拉·穆尔维

Mummy Returns, The （2001）《木乃伊归来》

Muñoz, Juan 胡安·穆尼奥斯

music 音乐

musicals 歌舞片

Musser, Charles 查尔斯·缪塞尔

Muybridge, Eadweard 埃德沃德·迈布里奇

N

Nanook of the North （1922） 《北方的纳努克》

narrative in film 电影中的叙事

nature films 自然影片

neo-realism in Italy 意大利新现实主义

New Wave French films 法国新浪潮电影

newsreels 新闻短片

Nigerian films 尼日利亚电影

Night and Fog （1955） 《夜与雾》

North by Northwest （1959） 《西北偏北》

Now Voyager （1942） 《扬帆》

O

objectivity vs. subjectivity 客观性与主观性

‘old friend' films “老朋友”电影

Olivier, Laurence 劳伦斯·奥利弗

On the Town （1949） 《锦城春色》

Once Upon a Time in America （1984） 《美国往事》

operettas of the 1930s 20世纪30年代的轻歌剧

Ophuls, Marcel 马塞尔·奥菲尔斯

ordinary moments in film 电影中的普通时刻

organs 风琴

Oscars 奥斯卡奖

Oshii, Manoru 押井守

Outlaw Josey Wales, The（1976）《西部执法者》

Ozawa, Sakae 小泽荣

Ozu, Yasujiro 小津安二郎

P

Panofsky 帕诺夫斯基

parallel editing 平行剪辑

Parapluies de Cherbourg, Les（1964）《瑟堡的雨伞》

parodies 戏仿

of gangster films 强盗片的

Passion of Joan of Arc, The《圣女贞德蒙难记》

Peck, Gregory 格利高里·派克

perception of movement 对运动的感知

perception of reality 对现实的感知

Pesci, Joe 乔·佩西

Petit Soldat, Le（1960）《小兵》

Pfeiffer, Michelle 米歇尔·菲佛

photography 摄影

and cartoon 与卡通

from movies 电影中

as truth 作为真实

Player, The （1992） 《大玩家》

Poetics （Aristotle） 《诗学》（亚里士多德）

Porgy and Bess （1959） 《波吉与贝丝》

Porter, Edwin S. 埃德温·S. 波特

Preminger, Otto 奥托·普雷明格

Prisoner of Zenda, The （1937） 《罗宫秘史》

producers 制片人

vs. directors 与导演

as sources of identity for films' 作为电影标识的来源

Public Enemies （2009） 《公众之敌》

Public Enemy, The （1931） 《国民公敌》

R

racial metaphor in cartoon characters 卡通人物的种族隐喻

racking 移焦

Rain （1969） 《雨》

Ran （1985） 《乱》

Rancière, Jacques 雅克·朗西埃

Rathnam, Mani 曼尼·拉特纳姆

Ray, Satyajit 萨蒂亚吉特·雷伊

realism 现实主义

in cartoons 卡通片中

vs. fakery 与伪造

in French films 法国电影中

vs. magic 与魔幻

mixed with cartoon animation 与卡通片混合

mundane 平常

in photography 摄影中

wonder of in early film 早期电影中的现实主义奇迹

Rear Window（1954）《后窗》

Rebecca（1940）《蝴蝶梦》

rebirth, illusion of 重生的错觉

remote control device 遥控装置

Renoir, Jean 让·雷诺阿

Resnais, Alain 阿伦·雷乃

Riefenstahl, Leni 莱妮·里芬施塔尔

Ritz cinema, Lincoln 林肯丽兹影院

Rivette, Jacques 雅克·里维特

Robinson, Edward G. 爱德华·G.罗宾逊

Rocky Horror Picture Show, The （1975）《洛基恐怖秀》

Rogers, Ginger 金杰·罗杰斯

Rome Open City （1945）《罗马，不设防的城市》

Rosenbaum, Jonathan 乔纳森·罗森鲍姆

Rothman, William 威廉·罗斯曼

Rouch, Jean 让·鲁什

Rules of the Game （1939）《游戏规则》

S

Santis, Pasquale de 帕斯夸莱·德·桑蒂斯

Sarris, Andrew 安德鲁·萨里斯

Scarface （1932）《疤面人》

Scènes de la vie future （Duhamel）《未来生活之景象》（杜哈曼）

Schindler's List （1993）《辛德勒的名单》

Scorsese, Martin 马丁·斯科塞斯

Scott, Ridley 雷德利·斯科特

Searchers, The （1956）《搜索者》

Selznick, David O. 大卫·O.塞尔兹尼克

Serra, Richard 理查德·塞拉

Seven Samurai （1954）《七武士》

Sherlock Holmes （2009）《大侦探福尔摩斯》

shot-countershot 正反打镜头

Silverado（1985）《银城大决战》

Singin' in the Rain（1952）《雨中曲》

Siodmak, Curt 科特·西奥马

Sleep（1963）《沉睡》

Slumdog Millionaire（2008）《贫民窟的百万富翁》

Smith, C. Aubrey C. 奥布雷·史密斯

Some Like It Hot（1959）《热情如火》

Sontag, Susan 苏珊·桑塔格

Sortie de l'usine Lumière à Lyon, La（1895）《工厂大门》

soundtracks 声带

spaghetti westerns 意大利式西部片

Spielberg, Steven 史蒂文·斯皮尔伯格

stage actors 舞台演员

Star is Born, A（1954）《一个明星的诞生》

Star of the Sea, The（1928）《海洋之星》

stars of films 电影明星

stereotypes in cartoon characters 卡通人物的模式化形象

Stewart, James 詹姆斯·斯图尔特

stillness in acting 表演中的静止

stills 剧照

stock vs. footage 底片材料与连续镜头

Stow, Percy 珀西·斯托

studios and cinemas, early connection 制片公司和电影院的早期关联

subgenres 亚类型

subjectivity vs. objectivity 主观性与客观性

Subor, Michel 米歇尔·索博

surrealism 超现实主义

Susana （1950） 《苏珊娜》

Suspicion （1941） 《深闺疑云》

Svilova, Elizaveta 伊利萨维塔·斯维洛娃

sweat as metaphor for thinking 汗水作为思考的隐喻

Swift, Jonathan 乔纳森·斯威夫特

T

talking in films 电影中的交谈

Tarantino, Quentin 昆汀·塔伦蒂诺

Technology 技术

digital 数字

experimentation 试验

replacing cinema 取代电影

Tempest, The （1908） 《暴风雨》

‘The Poetry of Departures' （Larkin） 《离去之诗》（拉金）

theme music 主题曲

Throne of Blood （1957） 《蜘蛛巢城》

time, passage of 时间流逝

Touch of Evil （1958） 《历劫佳人》

Triumph of the Will （1935） 《意志的胜利》

Tron （1982） 《创战纪》

Truffaut, François 弗朗索瓦·特吕弗

U

Ugetsu Monogatari （1953） 《雨月物语》

understatement as an art 淡化的艺术

Unforgiven （1992） 《不可饶恕》

Up Close and Personal （1996） 《因为你爱过我》

V

Variety 《综艺》

Vertov, Dziga 吉加·维尔托夫

VHS 家用录像系统

Visconti, Luchino 卢基诺·维斯康蒂

Vitascope machine （Edison） 维太放映机（爱迪生）

Voyage dans la lune, Le （1902） 《月球旅行记》

W

war theme 战争主题

in Bengali films 孟加拉语电影中

in Japanese films 日本电影中

Warhol, Andy 安迪·沃霍尔

Warshow, Robert 罗伯特·沃肖

Waterman Switch（1965）《雕塑人生》

Way Down East（1920）《赖婚》

Wayne, John 约翰·韦恩

Weber, Max 马克斯·韦伯

Welles, Orson 奥逊·威尔斯

westerns 西部片

White Heat（1949）《歼匪喋血战》

Who Framed Roger Rabbit?（1988）《谁陷害了兔子罗杰？》

Wilder, Billy 比利·怀尔德

Wizard of Oz, The（1939）《绿野仙踪》

Wollen, Peter 彼得·沃伦

Wonder Ring（1955）《奇妙的浮现》

Woolf, Virginia 弗吉尼亚·伍尔夫

Y

Yojimbo（1961）《用心棒》

Young Frankenstein（1974）《新科学怪人》

Young Mr Lincoln（1939）《青年林肯》

Z

Zazie dans le métro（1960）《扎齐坐地铁》

Zemeckis, Robert 罗伯特·泽米吉斯

注释

第二章 信任影像

[1] “Wonder Ring”字母倒序排列后即为“Gnir Rednow”，这是一种回文游戏。——编注

[2] 美国著名的色情杂志，走的是高格调、中产娱乐消费路线。——编注

第三章 金钱本色

[3] 原文为“Moviegoers”，特指上电影院观影的人。——编注

[4] 原文为“picture palace”，是电影院的旧式称呼，在本节中特指在20世纪10年代到40 年代兴起的一种装饰恢宏华丽的播放电影的剧院。——编注

[5] 《双虎屠龙》的英文名即为*The Man Who Shot Liberty Valance* 。——编注